

REVISTA ZA FILM I TELEVIZIJO

ekran 65



IZDAJA odbor za film in TV pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Izide desetkrat v letu. NA-ROČNINA letno 18 N. Din. Posamezna številka 2 N. Din. Ureja uredniški odbor. Glavni in odgovorni urednik Vitko Musek, tehnični urednik ing. arch. Niko Novak. UREDNISTVO Ljubljana, Dalmatinova 4. UPRAVA Ljubljana, Miklošičeva 7. Rokopisov ne vračamo. Žiro račun 503-603-7. Poština plačana v gotovini. — Tisk Učne delavnice, Ljubljana, Bežigrad.

ekran 65

K A Z A L O

AKTUALNO	
Ekranovo priznanje (mkv)	737
PARAGRAF NIČ	
Izposojeni karikaturi	739
Trgovina ali ... (Vitko Musek)	740
NAŠE TEME	
Scenaristika — novo odkrita notranja rezerva? (Vitomil Zupan)	744
Sinopsis in scenarij (Giorgio Sestan)	758
Razstava filmskega plakata (Brane Šömen)	760
FESTIVALI	
Oberhausen 66 (Vitko Musek)	764
KRITIKA	
Stražni stolp na bregu naše neustvarjalne kulture (Viktor Konjar)	770
Konec našega sveta (Brane Šömen)	773
Deviški vrelec (Branislav Obradović)	775
Jaz, Kuba (Matjaž Zajec)	777
Olimpiada v Tokiu (Vitko Musek)	779
Ljubiti (Brane Šömen)	781
Tom Jones (Ranko Munitić)	782
TELEVIZIJA	
Interpretacije oper v filmu in na televiziji (Emil Frelih)	785
FILM — KLUBI — ŠOLA	
O filmski vzgoji na madžarskih šolah	790
Berlinski kolokvij o problemih otrok in filma (Mv)	792
Ob zadnjem srečanju pionirskih kino klubov (M. B.)	793

Na naslovni strani ovitka: prizor iz novega filma Veljka Bulajića **POGLED V ZENICO SONCA**. Na sliki Antun Nalis

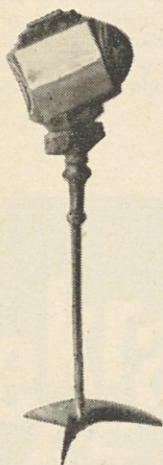
Na zadnji strani ovitka: France Boyer iz francoskega filma **SREČA** režiserke Agnès Varda

GRADIVO ZA POGOVOR: Lepo življenje	795
ZA AMATERJE	
Amaterji in njihov film (R. M.)	800
IV. festival amaterskega filma Slovenije (Vojko Duletič)	803
EKRANOV LEKSIKON	
Kratka antologija hollywoodskih scenari- stov	806
Lenica (Brane Šömen)	814
Dve knjižici o Hitchcocku (mkv)	817
IZ FILMSKE SCENARISTIKE	
»Tatovi koles« — Zavattinijev sinopsis	818
»Dolina miru« — sinopsis Ivana Ribiča	822
»Na smrt obsojeni je pobegnil« — filmska zgodba	828
PRISPEVKI K ZGODOVINI SLOVENSKE- GA FILMA	
Filmografija slovenskega filma — nada- ljevanje (D. Arko)	831

AKTUALNO

ekranovo priznanje

Nekajkrat je uredniški odbor naše revije razpravljal o nagradah in priznanjih, ki jih podeljujejo ob različnih domačih filmskih prireditvah. Skoraj vselej smo ob analizi festivalov in podobnih manifestacij našega filmskega snovanja in delovanja ugotavljali, da ostanejo pogosto ob strani nekatere vrednote, ki predstavljajo obetajoče ali pa pogumno nove poizkuse ter hotenja. Oficialno sestavljene žirije, ki se — imeli smo priložnost prebrati v nekaterih javno objavljenih sestavkih in izjavah — kdaj pa kdaj morajo podrediti tudi samovolji posameznikov ali vplivom »od zunaj«, kaj rade prezrejo v naši filmski dejavnosti elemente, ki so pogumni, novi, iskateljski in v tem tudi prelamljajo s tradicionalnostjo. Tako pač ne tvegajo mnogo in ne izpostavljajo se nevarnosti, da bi se zamerile tako ali drugače razpoloženemu patronatu nad posameznimi prireditvami.

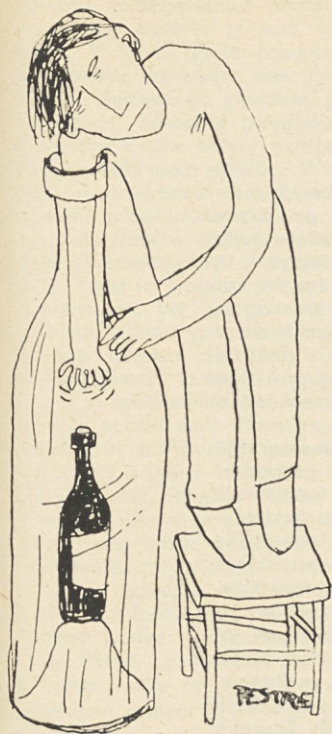


Uredniški odbor naše revije je bil mnenja, da bi morala skupina, ki se zbira okoli Ekranu, vpe-
ljati svoje posebno priznanje, s katerim bi vsaj v nam možnem obsegu stimulirali in vzpodbujali vse tisto, kar razvoju filma pri nas lahko pomaga, kar mu utira nova, sveža in bolj prizadevna pota. Mnenja smo, da se je dosedaj okoli naše revije že zbral tako širok krog sodelavcev, ki so zavzeti za napredek vsega, kar je z našim filmom povezano, da si upravičeno lasti pravico v ime-
nu revije in po kriterijih, ki jih ona zastopa na svojih straneh ter s svojimi nastopi v naši kinematografiji, podeljevati posebno Ekranovo priznanje. Poleg filmske ustvarjalnosti namerava uredniški odbor prav posebno s svojim pri-

znanjem vzpodbujati in nagrajevati kvalitetno filmsko publicisti-
ko in kritiko. Navkljub dokaj raz-
gibanemu dogajanju na tem pod-
ročju naše kinematografije me-
nimo, da bi ravno filmska publi-
cistika in kritika morali še bolj
zavzeto, prizadevno in avant-
gardistično pogumno odpirati na-
ši filmski ustvarjalnosti in naši
kinematografiji nasploh širša ob-
zorja. Poleg filmske ustvarjalno-
sti ter publicistike in kritike so v
naši kinematografiji nesporno še
druga pomembna področja, ki
jim želi uredniški odbor Ekranu s
svojim priznanjem posvetiti po-
seбно pozornost (reproduktivna ki-
nematografija, distributivna kine-
matografija, filmska vzgoja itd.).
Ekranovo priznanje naj bi torej
po teh v kratkih črtah nakazanih
težnjah posegalo vzpodbujajoče
na vsa področja, ki se združujejo
v našem filmskem delovanju in
snovanju.

Na festivalu našega kratkega
filma v Beogradu bo posebna ži-
rija članov Ekranovega uredni-
škega odbora in njegovih stalnih
sodelavcev podelila kipec stilizi-
ranega žarometa, ki simbolizira
Ekranovo priznanje. Takoj nato
pa bo žirija mednarodne razstave
filmskega plakata enako prizna-
nje izročila avtorju najboljšega
filmskega plakata. Kipec žarome-
ta je izdelal akad. kipar Janez
Boljka ter ga odlil v bronu.

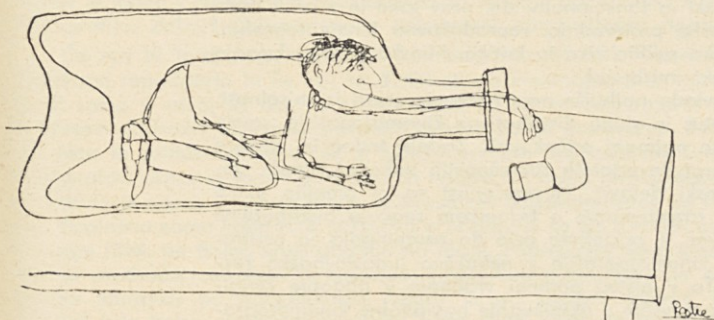
Vsako ocenjevanje in presoja-
nje vrednot ter v zvezi z njim po-
deljevanje nagrad in priznanj je
samo po sebi neizbežno poveza-
no z individualnimi kriteriji več-
jega ali manjšega kroga, ki je k
presojanju povabljen. Uredniški
odbor naše revije si bo prizade-
val, da bi vsaka podelitev Ekra-
novega priznanja bila v največji
možni meri objektivna sinteza za
napredek in razvoj našega filma
čimbolj angažiranih članov naših
žirij. Če bodo rezultati dela teh
žirij vsaj nekoliko pomagali
vzpodbujati k razvoju in napred-
ku, bo Ekranovo priznanje v pol-
nem izpolnilo naše želje.



PARAGRAF NIČ

IZPOSOJENI KARIKATURI –

... asociacija na nekatere težnje v slovenski kinematografiji ...



(Povzeto po Artsu)

TRGOVINA ALI ...

V zvezi z odprtimi vprašanji naše kinematografije verjetno že dolgo ni bilo porabljenega toliko črnila, kot ga je steklo po našem časopisju, v različnih izjavah, analizah, tezah in sestavkih o tako imenovani distributivni kinematografiji. Redkokdaj je iz pisanja te vrste odsevalo tako površno poznavanje stvari in tolikšna zmeda, kot so jo zadnje mesece pokazali različni avtorji sestavkov, predlogov, stališč, tez itd. Torej je v takšnem položaju nadvse potrebno pisati o distributivni kinematografiji na straneh naše revije, skušati v diskusiji razjasniti nekatere osnovne pojme v zvezi z njo in vsaj posredno zavzeti nekatera osnovna stališča do tistega dela novega zakona o filmu, ki bo urejal področje distributivne kinematografije.

Vsi naši dosednji zakoni in uredbe s področja kinematografije so distributivno kinematografijo obravnavali »kot posebno gospodarsko dejavnost z določenim kulturnim pomenom«. Podobne formulacije so v povsem abstraktnem smislu opredeljevale tudi druga področja kinematografije, vključno filmsko proizvodnjo. Abstraktne formulacije zakonov in uredb so doživljale svojo konkretizacijo in oprijemljivo realizacijo v vsakdanjem obravnavanju distributivne kinematografije. Večinoma so jo šteli za trgovino in še to v glavnem za »trgovino na drobno«. Če bi ji že bilo treba iskati vsaj približen adekvat, bi ga bilo mogoče najti samo v knjižnicah. A če bi se v dosedanjih razpravah o distributivni kinematografiji potrudili vsaj do te stopnje, bi verjetno ne prihajalo do v osnovah tako zgrešenih in pomanjkljivih izjav, stališč in ukrepov, kakor se je to zgodilo v dosedanjih dvajsetih letih. Doumeli bi namreč, da je osnovna funkcija vsake distributivne kinematografije po določenih kriterijih (ti pa izhajajo iz kompleksnega pojmovanja filma in celovitega odnosa do vloge filma v kulturnem življenju naroda) oblikovati filmski repertoar, ki je na voljo kinematografom, da ga po svojih merilih in željah posredujejo gledalcem. Zato distributivna kinematografija ne kupuje filmov(!), temveč si za določeno obdobje pridobi pravico vključiti posamezne filme v svoj repertoar in izbor (govorimo o licenčni dobi psameznih filmov). Distributivna kinematografija je organski in specializirani del vsake nacionalne kinematografije, organski in funkcionalni del prav tako in v prav takšnem obsegu kot filmska proizvodnja, reproduktivna kinematografija, filmska tehnika, filmska publicistika in kritika, filmska vzgoja, šolanje filmskih kadrov, filmski muzej itd.

Zanimivo je, da vlada najhujše nepoznavanje stvari in miselnost, ki negira opisani status in vlogo distributivne kinematografije, ravno med tistimi, kjer bi to najmanj pričakovali. Zadnje tedne in mesece so to pokazali v skoraj neverjetnih razsežnostih nekateri filmski novinarji in mnogi filmski delavci. Nepoučenost se ni omejila samo na nedokumentirano razpravljanje o trgovskem značaju distributivne kinematografije, temveč je pripeljala celo do zavzemanja za centralizacijo distributivne kinematografije v nekakšno jugoslovansko razdeljevalnico filmov. To v bistvu pomeni vračanje v obdobje diriganega centralizma, predvsem v okrnjevanje nacionalne kinematografije za njen organski del iz trenutnih in samo navideznih utilitarnističnih nagibov.

Kolikor mi je znano, je, odkar je bila likvidirana centralistično vodena razdeljevalnica filmov, samo distributivna kinematografija v Jugoslaviji zavzela in tudi konkretizirala povsem jasen odnos do filma. V filmu gleda predvsem dobro izrazito kulturnovzgojnega in estetsko ter etično osveščevalnega pomena, ki mora v teh dveh smereh delovati na gledalca, pa mu poleg tega nuditi tudi kvalitetno rekreacijo. Zavestno opredeljevanje statusa filma v naši družbeni stvarnosti v tem smislu nalaga seveda tudi odgovornost za konkretizacijo takšnega stališča. V distributivni kinematografiji prihaja do tega v programski politiki ali programiranju. Vedeti moramo, da pomeni programska politika selekcijo in vključevanje filmskih del svetovne filmske proizvodnje v letni repertoar, ki naj nudi reproduktivni kinematografiji (kinematografom) optimalne pogoje za njeno delo. Torej je programska politika odgovorna naloga z večih vidikov, posebno še, ker gre za najbolj aktivno in odgovorno sodelovanje v kompliciranem procesu vzgoje gledalčevega okusa, oblikovanja njegovega odnosa do filma in vzpostavljanja neobhodno potrebne osebne filmske kulture. Znano je, da sta od tega elementa odvisna razvoj in kvalitativna rast domačega filma. Ne samo to. Repertoarna politika pomeni tudi odgovorno nalogo izbora v svetovni filmski ustvarjalnosti in proizvodnji, se pravi: kritičen, predvsem pa kvalificiran odnos do pojavov v svetovni kinematografiji, ki omogoča vzdrževati nenehen stik domače filmske publike z vsem, kar je pomembnega v svetovni filmski proizvodnji. Pomeni pa še odgovorno nalogo odkrivanja tistih novih, komaj uveljavljajočih se pojavov in tokov, ki utirajo filmski ustvarjalnosti nove poti, nove težnje, nove forme. V tem okviru je posebno zapleten problem uvajanje filmske ustvarjalnosti malih in mladih dežel, ki jih na svetovnem tržišču duši in pogosto spretno odriva podjetnost velikih filmskih dežel. Kar razume torej samo filmski strokovnjak, da gre za izrazito specializirano dejavnost, ki razen velike odgovornosti zahteva tudi izrazito specializacijo. Za konkretno aplikacijo takega kriterija odgovarjajo posamezne distributivne hiše in prav one so bile tiste, ki so se edine doslej po skupni odločitvi odrekale delu deviznih sredstev, ki jih skupnost vlaga v film, in jih namenile za stimulacijo kvalitetnega ter družbeno pomembnega filmskega repertoarja. Količina sredstev, namenjena tovrstni stimulaciji, je iz leta v leto pomembnejša. Takšen odnos do filma pomeni kvalitetno drugačno kategorijo, kot pa naj bi bila tista, v katero skušajo distributivno kinematografijo za vsako ceno strpati omenjeni avtorji, ki brez poznavanja dejstev vidijo v njej samo vir sredstev, katera naj bi bila nato vložena v filmsko proizvodnjo. Tak odnos je lahko v najkrajšem času usoden za celotno nacionalno kinematografijo. Zakaj? Odgovorimo z nekaterimi oprijemljivimi dejstvi.

Če naj bi torej popolnoma zanikali odgovornost za oblikovanje filmskega repertoarja in če naj se distributivna kinematografija spremeni samo v »stroj za oskrbo z denarjem«, bi se morala najprej in predvsem podrediti osnovnim načelom ekonomskega poslovanja. Zanj sta okus in zahteva odjemalcev (v našem primeru obiskovalcev kinematografov) osnovno vodilo pri izboru in nabavi. Ni treba pripovedovati, kakšen je odnos širokega kroga obiskovalcev kinematografov do filma. Poglejmo samo katerokoli statistiko o obisku, ki so ga doživeli posamezni filmi, pa bomo imeli podobo na dlani. Podrejanje temu kriteriju bi predvsem osiromašilo repertoar naših kinematografov (ki dinarčke zbirajo!) po nacionalnem izboru in po zvrsteh. Izbirati bi namreč bilo treba predvsem ameriške filme, med njimi pa westerne, kriminalke in še kakšno solzavo melodramo. Drugega gledalci ne cenijo sami od sebe, druge filme jim je treba posredovati z meto-

dami, ki niso v skladu s pravkar omenjenim osnovnim načelom »ekonomskega poslovanja«. Seveda bi v tem primeru nujno odpadli večinoma vsi tako imenovani kvalitetni filmi, tvegano bi bilo posegati po filmih malih nacionalnih proizvodnj, izogibati bi se morali filmom iz dežel, kakor so Sovjetska zveza, Češkoslovaška, Bolgarija, Kuba itd. in seveda ne bi bilo ekonomično prikazovati večino domačih filmov. Ne samo to! Zakaj bi po nepotrebnem trošili denarje za preveč kopije, ko pa bi bilo bolj ekonomično sodelovati samo s približno sedemdesetimi večjimi središči v Jugoslaviji, ostali kinematografi pa niso toliko »zanimivi«, da bi zanje naročali drage kopije vsakega filma. Tako govorijo izkušnje naših distribucij! In podnaslavljanje v slovenščini in makedonščini? Za deset »zanimivih« slovenskih in še manj makedonskih kinematografov si res ne bi imelo smisla delati stroškov s prevodi... Da, takšna je realna podoba »ekonomskega poslovanja«, za kakršno se s svojimi tezami zavzemajo tisti, ki zaradi nepoučenosti ali pa namenoma pozabljajo, da je distributivna kinematografija nekaj več in nekaj drugega kot trgovina, ki naj bi zbirala denarce. Treba je vzeti v roke letno poročilo katerekoli distribucije, pa bodo številke govorile še bolj prepričljivo.

Slišali smo še dve drugačni tezi, ki sta prav tako rezultat nepoučenosti ali pa zlonamernosti v odnosu do nacionalne kinematografije. Prva namreč skuša distributivno kinematografijo predstaviti kot »nepotrebne posrednika« med proizvajalci in potrošniki, druga pa se zavzema, naj bi bile kar filmske proizvodne hiše tudi filmske distribucije. K prvi tezi naj pripomnim tole: poleg optimalne domače filmske proizvodnje je naši reproduktivni kinematografiji pri sedanjem številu kinematografov (a upajmo, da si bodo vsi, ki so zainteresirani za razvoj domače kinematografije, vendar že začeli intenzivneje prizadevati, da bi se mreža kinematografov pri nas razširila na vse prebivalstvo) potrebnih na leto vsaj 120–150 celovečernih tujih filmov. Te je treba poiskati na svetovnem tržišču in si zanje pridobiti pravico predvajanja v našem repertoarju. V dvajsetih letih si je naša distributivna kinematografija znala na tujem tržišču ustvariti kolikor mogoče dober položaj, posebno v »zahodnem svetu«. Mi smo namreč med redkimi, ki lahko izbiramo posamične filme in nam ni treba kupovati v bloku oziroma tako imenovanih paketov, ko morajo drugi za dober film kupiti tudi določeno število podpovprečnih in slabih filmov. Poleg tega pa smo zaradi enotnega nastopa na svetovnem tržišču dosegli za odstopanje licenčnih pravic tako ugodne cene, kot verjetno nobena druga dežela na svetu. Kdo naj bi torej v duhu teze o »nepotrebnem posredniku« opravil to delikatno delo? Vsi kinematografi? Ali samo izbranci med njimi? Naj bo tako ali drugače, znašli bi se v kočljivi situaciji. Ne bom zastavil vprašanja, kdo je v naši reproduktivni kinematografiji danes strokovno kvalificiran prevzeti vso odgovornost za selekcijo in izbor tujih filmov za repertoar naših kinematografov. Opozoriti hočem le na mnogo bolj »ekonomično« dejstvo. V trenutku, ko bi se na svetovnem tržišču za isti film pojavila dva interesenta iz Jugoslavije, bi cene za licenčne pravice tako poskočile (velike filmske družbe, posebno še ameriške, komaj čakajo, kdaj se bo iz Jugoslavije na svetovnem tržišču pojavil vsaj še en uvoznik), da bi v najkrajšem času izgubili svoj izjemni položaj in bi bili v isti vrsti z drugimi deželami. In še nekaj drugega. Ne morem verjeti, da bi vsak kinematograf v Sloveniji ali Jugoslaviji lahko sam izbral in nabavljal domače in tuje filme. Prepričan sem, da bi uresničenje teze o odpravi »nepotrebne posrednika« v resnici šele uveljavilo sistem posredništva. Nekaj večjih, materialno močnih kinematografov (slišal sem govoriti o kinemato-

grafskih podjetjih, ki imajo v svojih skladih toliko denarja, da ne vedo kam z njim) bi se hipoma spremenilo v posrednike v najbolj banalnem smislu pojma. Ali res mislimo, da je rešitev filmske proizvodnje v obnavljanju izrazito centralizirane distributivne kinematografije, ki bi sama po sebi dala vse privilegije sorazmerno ozki skupini v nekem centru, iz oblikovanja filmskega repertoarja pa bi izločila sorazmerno lepo število kvalificiranih strokovnjakov, eliminirala element medsebojnega tekmovanja ter hkrati z govorjenjem o pravic vsakega naroda do svoje nacionalne kinematografije to amputirala za njen organski del?

In teza o filmskih proizvodnjah, ki naj bi postale tudi distributorji? Najprej bi bilo treba jasno ugotoviti, da sta tudi v kinematografiji dva pomembna faktorja — delitev dela in specializacija. Če že mislimo, da je za samo filmsko proizvodnjo neobhodno potreben obstoj administrativno birokratskih organizmov, ki se imenujejo filmske produkcije, potem z vso pravico zahtevamo, da se posvetijo svojim nalogam v okviru nacionalne kinematografije, se pravi odgovornemu, širokemu, zapletenemu in zahtevnemu delu — snemanju domačih filmov. Če bi se tega zavedali že doslej, bi verjetno ne bilo treba govoriti o milijonskih in celo milijardnih dolgovi, v katere so — kot zatrjujejo poznavalci — zabredle nekatere filmske proizvodnje v Jugoslaviji. Dolgovi večinoma izvirajo iz problematičnih poslov z najrazličnejšimi tujimi partnerji, v katere so se spustili preambiciozni »filmski producenti«, ker so sanjarili o devizah, ki jim jih bodo prinašali tuji partnerji. Dolgovi so se množili (posamezniki so se baje ponižali celo do kriminalnih dejanj), nihče pa ni pomislil, da prihajajo tujci k nam, ker se jim trenutno iz različnih razlogov (poceni delovna sila, naivnost naših producentov, pretirana ustrežljivost, naš pohlep po devizah itd.) to izplača, da pa se mora neke v Evropi pojaviti samo nekoliko bolj ugoden ponudnik, pa se bodo usmerili tja. To se je zgodilo nekako sredi lanskega leta, ko so naši producenti nenadoma zvišali cene svojim uslugam (izgovarjali so se na gospodarsko reformo) in ko sta se na tem področju pojavila dva cenejša, predvsem pa bolj izkušena in solidna partnerja (Češkoslovaška in Poljska). V zadnjih letih smo imeli priložnost praktično preizkusiti, kaj bi za kinematografski repertoar pomenilo zaupati oskrbovanje naših kinematografov s tujimi filmi takšnim filmskim proizvodnjam. V Jugoslaviji skoraj ni filmske proizvodnje, ki v svojih skladiščih ne bi imela kakšnega tujega filma. Te so dobili od različnih tujih partnerjev, da bi z njih eksploatacijo pokrili vsaj nekaj zneskov, ki jih bolj ali manj problematični tujci dolgujejo našim filmskim produkcijam in tehničnim bazam. Ne vprašujte, kakšni so ti filmi! Najslabše, kar si lahko mislimo, med njimi so celo nekateri takšni, ki jih zaradi »posebnih kvalitete« niso prikazovali niti v deželah njihovih producenta. Nič čudnega, če za nekatere filmske produkcije v Jugoslaviji v taki situaciji in ambicijah postaja snemanje domačih filmov vedno bolj neprijeten balast, mika jih pa nekvalificirano in nekontrolirano trgovanje s filmi. Nujno in ostro se torej zastavlja vprašanje, zakaj prav tisti, ki bi morali biti najbolj zainteresirani za kvalitetno in razgibano delovanje distributivne kinematografije, zanemarjajo njen pomen za razvoj nacionalne kinematografije ter jo za vsako ceno hočejo spremeniti v trgovino, ki bo nacionalni kinematografiji v celoti, posebno pa proizvodnji domačih filmov prinesla samo nepopravljivo škodo? Ne morem si misliti, da je kdo v naših nacionalnih kinematografijah tako vzvišeno zagledan sam vase, da si domišlja, da je utelešenje nacionalne kinematografije in da mora biti vse drugo po njegovi trenutni volji podrejeno njegovim željam in samoljubnosti.

Vitomil Zupan

Scenaristika - novo odkrita notranja rezerva

UVOD, ki naj na kratko povzame misli o izvoru, razvoju in smislu filmskega scenarija.

Ta uvod se mi zdi potreben, ker se mi zdi važno ugotoviti, kakšna je pravzaprav sodobna funkcija scenarija. In ker sem se pri tem razmišljanju oprijel preizkušene sholastične metode, sem si zadal nalogo odgovoriti na vrsto vprašanj v zvezi s scenaristiko, da bi lahko na kraju odgovore strnil v en sam odgovor, ki je omenjen v prvem stavku tega uvoda. Potrpežljivi bralec naj se ne ustraši tega resnega začetka, saj imam namen, da ga na koncu razvedrim s satiričnim finalom.

Recimo, da se je film razvil iz statične slike-fotografije, oplojene z izkušnjo slikarstva in gledališke umetnosti. Od fotografije in slikarstva ima film dediščino v tendenci, da bi govoril pretežno v vizualnem jeziku, od gledališča pa si je privzel možnost izražanja z igro, pantomimo in plesom, po uvedbi zvočnega filma tudi z besedo, s šumom in glasbo (in — to naj se ne sliši absurdno — tudi z molkom).

Zamislimo se v začetke scenaristike. In pri tem postavimo aksiom: pri nobeni sodobni dejavnosti ne nastaja nobena delovna faza iz golih teoretičnih pobud, vsaka se rodi iz potrebe, ki jo diktira praksa. Kaj je diktiralo nastanek filmskega scenarija kot osnovne delovne faze filmske dejavnosti?

Že slikarji so često risali in si zapisovali osnutke za svoja bodoča dela, nekateri so si pisali barve, ki bodo nekaj v prihodnosti zaživele na slikah. VIDEO — vidim. Slikar je videl pred svojimi duševnimi očmi sliko, ki jo je imel namen napraviti — in jo je lahko opisal z besedami. Pri tem opisu mu seveda ni šlo za lepoto besednega izraza, temveč za čim večjo jasnost in konkretnost. Tako je tudi pri scenarijskem opisu slike (vidnega) docela nevažna literarna vrednost besedila (kakor je malo važna besedna lepota režijske opazke v dramskih tekstih). Če izbiramo lepši način izražanja, je to zaradi splošne kulturnosti. V opisu nekega dejanja pa bi bilo docela vseeno — če hočemo postaviti surov primer — ali zapišemo v scenarijskem VIDEO »ga useka po dominah« ali »ga udari po zobeh«. Druga stvar je filmski dialog, a tudi ta nikakor ni »literatura«, v tem je bistvena razlika med dramskim in filmskim dialogom. Dramski dialog TVORI dramo, filmski dialog pa je samo EDEN TUDI MOŽNIH SLUŠNIH ELEMENTOV filma. Drama lahko zaživi tudi v temi, filma v temi ni, brez slike se filmski dialog razgali kot neobstojeen delec večjega organizma.

Da se povrnemo k razvojni liniji: nemi film je kmalu terjal nekakšno zapisano osnovo, opis, popis scene; te prve zapise osnove, ki pomenijo rojstvo filmskega scenarija, često spominjajo na koreografske skice in beležke. Ko se je scenaristika razvila v vejo filmske dejavnosti, se je scenarij oblikoval v knjigo opisov. Scenarij zvočnega filma se ni premaknil daleč od osnov, samo opisu slike (vidnega — VIDEO) se je pridružil opis in zapis zvoka (slišane — AUDEO). Vse skupaj pa je prejkoslej zapisana VIZIJA nekega filma pred njegovim nastankom (kakor bi ga nekdo gledal kot jasnovidec). Iz zgoraj opisanih razlogov (nepotrebnost besedno lepega opisa slike, neliterarnost dialogov itd.) je scenarij »čitljiv« samo strokovnjaku, ki ima toliko filmske izkušnje, da na podlagi teksta podoživi scenaristvo VIZIJO, nečitljiv pa je kulturnim ljudem, a filmskim laikom in literarnim estedom. Pri nas pa pretežno (tudi po službeni dolžnosti) dajemo brat scenarije tej drugi vrsti kulturnih delavcev. In rezultat: često dožive dobre ocene »lepo napisani« scenariji brez filmske vrednosti, kot »banalni« in »neizoblikovani« pa so ocenjeni scenariji, ki imajo v sebi potencialno energijo za nastanek filma. Vdor literature v film je torej dvojno nevaren: prvič z besedno lepoto prekriva filmske nedostatke, drugič pa — izhajaje iz prvega — korumpira pisce scenarijev. Scenaristi namreč niso tako nespretni, da bi ne znali namesto konkretnega vizualnega predloga zapisati literarno privlačnejše slike (npr. namesto »ustavi se pod košatim drevesom« — »neka čudna notranja sila ga ustavi pod hrastom, katerega veje so šumele že njegovim pradedom«).

Vsekakor je treba pibiti, da je scenarij docela podrejen delovni stopnji filmske ustvarjalnosti in da je scenaristika samo veja splošne filmske dejavnosti. In ravno ker je taka, rojena iz potrebe na liniji izdelave filma, je ni mogoče izzyvati, pa tudi ne eliminirati. Izvzeti — to bi pomenilo literarizirati jo, o eliminiranju pa bomo govorili na koncu v satiričnem dodatku.

Resno postavljam (ponavljajoč za tisočermi filmskimi pionirji in veterani): brez solidnega scenarija ni mogoč soliden film.

Ironično pa dodajam (ponavljajoč slabo skrito miselnost dela našega administrativnega filmskega osebja): ali je scenarij res tako potreben, da bi zaradi njega morala obstajati scenaristika?



Levo zgoraj: Bata Živojinović v Bulajičevem filmu POGLED V ZENICO SONCA

Levo spodaj: prizor iz filma POGLED V ZENICO SONCA (Tifusarji) rež serja Veljka Bulajića

NEKAJ TEZ IN ANTITEZ o scenarijih

Splošno slišimo tezo: SCENARIJEV NI (vsaj dobrih ne).

Zdi se mi, da je možen dvom v tezo samo, saj bi odkrili množico polizdelanih, izdelanih, odobrenih in odloženih scenarijev v predalih in arhivih podjetij za snemanje filmov. To trdim kot poznavalec položaja. Odložitve so izvirale nešteto krat iz razlogov, ki niso imeli zveze s stremljenjem po »dobrem scenariju«. A tudi če vzamemo, da bi teza držala, nastane takoj vprašanje, kje so vzroki? Analiza stimulacije in destimulacije razvoja scenaristike nam bo dala na to nepričakovane in (za nekatere) nezaželene odgovore. Poizkus take analize bom skušal podati v naslednjem oddelku tega zapisa.

Naslednja teza (ne ravno preglasna) je: SCENARIJE SI PIŠEJO TAKO ALI TAKO — REŽISERJI SAMI. Kriza scenarija (ne filmske ideje) se je ravno v Pulju 1965 pokazala kot odgovor na to tezo. Obsesija mnogih naših režiserjev je — postati POPOLNI AVTOR FILMA. In kakor je zamen prigravati pevcu z lepim glasom, a brez talenta za pisanje in kompozicijo, naj si ne piše popevk sam, tako se marsikateri sposobni režiser po premieri filma praži na ognju lastnega scenarija. In pražil se bo še in še, in čudil se bo še in še, in nerazumljen bo zagrenel, verjel pa ne bo prijateljem, ki mu svetujejo, naj si poišče scenarij, kakor je to v svetu v navadi, razen pri izjemno nadarjenih filmskih ustvarjalcih, katere pa — kot popolne avtorje — lahko naštejemo na prste.

Teza nekaterih produkcij je: NAREDILI BOMO RAZPIS ZA SCENARIJ. In kaj upajo: da bodo dobili — zaradi lepih razpisanih nagrad — na kupe scenarijev in med njimi — ni vrag — bo vsaj nekaj »res dobrih«. Da, prišel bo neznan prerok-scenarist, ki je do zdaj visel na hruški in veni-vidi-vici bomo dobili film za našo Mici. Pri tej tezi je treba seveda docela pozabiti, da traja formacija nekega scenarista (pa četudi je to človek peresa) najmanj deset let kontinuiranega dela pri filmu. Ob tem se moramo šaljivo spomniti tistega moža, ki so ga vprašali, ali zna igrati klavir, pa je odvrnil: ne vem, še nisem poizkusil.

Slišimo tudi, da so scenaristi, ki pravijo: MOJ SCENARIJ JE DOKONČEN, neizpremenljiv, torej popoln. Takim je treba reči: ni scenarija na svetu, ki bi bil dokončen, niti tisti ne, po katerem so bili snemani najboljši filmi. Nedokončnost je v sami naravi scenarija, ki se razvija vse do poslednje faze izdelave filma — in bi se še naprej, če bi razpravljali o izdelanih filmih.

Ni mogoče tajiti, da ta kriza v celotni svetovni kinematografiji res obstaja. Toda celotna kinematografija je v krizi, in to ne v eni sami. Najhujša je estetsko idejna kriza (komercializacija), najbolj čutnejša pa ekonomska, ki se s prvo veže v lep circulus vitiosus: če skušamo filmu ohraniti njegovo umetniško poslanstvo, povečujemo ekonomski riziko, če skušamo reševati komercialno plat filma, rušimo možnost estetsko idejnega prepورا.

V tej fazi išče producent film, ki mu bo omogočal in podaljšal obstoj. Pravi sicer: film naj bo na višini, a naj bo tudi finančno donosen. A skrbi ga predvsem (in tega mu ne moremo zameriti) vprašanje obstoja, kritja stroškov in zaslužka, ki bi mu omogočil nadaljno dejavnost. Producent ima na razpolago statistiko: in ta govori, da so donosni filmi, ki strežejo povprečnemu okusu in povprečni zabavi gledalcev. Kakšen film si torej želi izdelati? Kakšen scenarij torej potrebuje? Odgovor je jase. Vse drugo je pesništvo. Nekatere naše produkcije (Beograd, Zagreb) so se enostavno odločile posvetiti svojo centralno dejavnost koprodukcijam, denar iz filmskega fonda pa prepustiti (hkrati z vso odgovornostjo) domačim avtorjem za izdelavo domačih filmov, ki naj bodo magari na estetsko-idejni višini, ki naj magari zapravijo tisto peščico milijonov, ki naj se magari potem koljejo s kritiko in publiko in prirejajo diskusije okoli okroglih ali oglatih miz.

V taki atmosferi je težko govoriti o kakšnem reševanju krize, bodisi celotne filmske, bodisi scenarijske. Izgledi so vse prej ko rožnati. Posebno če pomislimo, da je scenarijska filmska pastorka povsod razen v nekaterih deželah (in še tam je deloma, npr. v Angliji, Rusiji, Japonski). Ben Hecht popisuje neke svoje doživljaje v Hollywoodu: scenarist je bil najmanj upoštevana sila pri filmu; od več ko sto filmov, ki so jih posneli po scenarijih tega slovitega scenarista, jih je samo kakih pet, ki jih lahko popolnoma prizna za svoje, nekaterih pa sploh ni poznal, ko jih je slučajno gledal v kinu. Pred leti je bil v Ljubljani ameriški producent (manjšega formata), s katerim me je seznanilo podjetje za snemanje filmov, češ da sem scenarist. Dejal je, da bi lahko sodeloval z njim pri nekem scenariju, ker ima namen napraviti koprodukcijo, toda (tu je vzdignil prst): No arts! No ideas! No message, my friend!

Zvesti naslovu tega oddelka skušamo pregledati elemente scenarijske krize: razdelil bi jo v več kriz, ki tvorijo eno.

KRIZA PRODUKCIJ IN PRODUCENTOV, ki ne vedo, kaj bi radi, katerih programska politika je plod slučajnosti in strahu pred ekonomskim porazom — ki pa tudi niso nikdar toliko preskrbljeni iz filmskega fonda, da bi lahko tvegali kontinuirano produkcijo, katera edina bi zagotavljala možnost razvoja navzgor. Tako pa je kriza v znamenju stagnacije in oscilacije.

KRIZA ORGANOV FILMSKIH PRODUKCIJ (umetniških oddelkov, dramaturških oddelkov, programskih svetov, filmskih svetov itd.), ki ne vedo, kaj bi bilo primerno za snemanje in so zato v večini primerov kaj neodločni posebno v odločilnih trenutkih, kadar bi bilo treba dati napotek direkciji in organom upravljanja, ali naj neki projekt podpro ali uk'nejo. (Plus: Kolektivna odgovornost — nobena odgovornost.) Kasneje o tej vrsti krize še nekaj podatkov.

KRIZA REŽISERJEV, ki je deloma v zvezi z zgoraj omenjenima krizama, deloma pa izvira iz celotnega sistema kinematografije, ki ne omogoča enotne linije razvoja posameznega režiserja, mu onemogoča ustvaritev lastnega stila — in zato režiser »čaka« na scenarij,



Prizor iz koprodukcijskega filma SIVO OKO — ZLO OKO, ki ga je za podjetji Bosna film in Key Lewis režiral Robert Angus. Na sliki Alexander Dore, M. Bennet in Roun'e Thompson

ga »išče«, ali pa celo piše sam in se uničuje v dobri veri, da »se bo našel«. Neštetokrat tako zagazi v film, ki mu ne leži, ali snema film po scenariju, ki ni na višini. (Da ne omenimo še eksistenčne ogroženosti, ki neštetokrat režiserja prisili v delo po scenariju, v katerega nima vere.)

KRIZA SCENARISTOV deloma izhaja iz zgornjih, deloma pa jih sopovzroča. Iz zgornjih izhaja predvsem, kadar preveč prisluhne producentom, ki ne vedo, kaj hočejo, in producentovim organom, ki dajejo na njegovo delo neuporabne in celo kontradiktorne pripombe. Sopovzroča pa zgornje krize s tem istim delovanem, kadar neha verjeti v iskanje, v poizkus — z eno besedo v prihodnost. Kadar neha dajati sebe in svoje življenje za ustvaritev živega scenarija. Kadar mu ugasne vera v poslanstvo filma. Ali celo v »človeški smisel življenja«. V takem primeru ugasne tista lučka, ki se imenuje ustvarjalnost — in scenarist postane nekaj rutinski sodelavec. Pribiti pa je treba, da je veliko sil na delu, ki skušajo hote ali nehoti zatreti iskro živega veselja do ustvarjanja in iskanja novih, neizhojenih poti. Scenarist je v večni dilemi bitke na dveh bojiščih: produkcija terja od njega komercialno rentabilen film, kulturna sfera, v kateri živi, pa umetniško kvaliteten film. Citiram iz materialov Združenja filmskih režiserjev in scenaristov Jugoslavije: »U jednom slučaju se dokazuje da je takozvani 'komercialni film' umetnički inkompatibilan, u drugom da je 'umetničko estetički film' nerentabilan... Tako je



Prizor iz prvega celovečernega igranega filma mojstra naše filmske risanke Duška Vukotića **SEDMI KONTINENT**

nastala pozicija konsternacije iz koje izgleda nema izlaza.« (»Društvena angažovanost jugoslovenskog filma«.) Kot pozitivno misel pristavljam tu zaključek Berkovićeve analize pri Okrogli miz' v Pulju 1961 (»Umjetnost i komercijalizam«): »Mislim da ... trebamo nastaviti onim putem, kojega su ućrtali oni naši proslavljeni filmovi, kod kojih su novčana ulaganja bila skromnija od njihovih umjetničkih pretenzija i čiji je umjetnički i komercijalni uspjeh jednom zauvijek dokazao da se u našoj kinematografiji ne radi o dilemi **umjetnost ili komercijalizam**, nego **umjetnost ili dilentantizam**.« Vsi bomo priznali, da so naši kinematografiji potrebni iskalci in odkrivalci notranjega obraza našega človeka, specifičnih problemov našega življenja in osebnih dram in družbenih antagonizmov. Velikokrat smo brali parole o potrebi sodobne teme. Vendar je treba z žalostjo ugotoviti, da filmska praksa demantira parole. In zato se poraja konfekcija, ki sploh ni po meri našega človeka. Treba je podvomiti v vsako stimulacijo globlje segajočih tekstov nekonfekcijske smeri. Ves proces pa teče tiho in malo vidno, in ni ga, ki bi bil kriv. Vidni pa so rezultati in občutna kriza. Filmski avtorji so deloma tudi že utrujeni od stalnega opozarjanja na vzroke slabega stanja in analiziranja pa oblikovanja pozitivnih predlogov za izboljšave, reforme, reorganizacije itd. Treba je povedati tudi, da so se uspeli filmi porodili večinoma iz naporov avtorjev, ki so imeli svoj koncept in se jim je nekako posrečilo, da so ga prerinili skozi ovire, potem, da je nastala vrsta slabih filmov po zaslugi združenja dveh negativnih okoliščin: prva — avtor mora

zagotoviti svojo fizično existenco s kakršnim koli delom, druga — ni bilo ugodnih pogojev za nastanek scenarijev, ki bi nosili v sebi zadostno umetniško in družbeno potencialno energijo za nastanek pomembnega filma. Našo kinematografijo sestavljata dva inkompatibilna elementa: malo zaželena sposobnost nekaterih avtorjev za iskanje in požrtvovalnost na tej poti — pa težki oportunitizem, predvsem produkcijskih faktorjev, ki raste iz strahu pred poizkusom. V človeški naravi pa je tudi želja po miru in kompromisu. KOMPROMIS pa pomeni enega hudih vzrokov krize scenaristov.

POPIS, KAKO PRIDE DO FILMA

Preden nadaljujemo analizo krize, se mi zdi potreben ta kratki intermezzo.

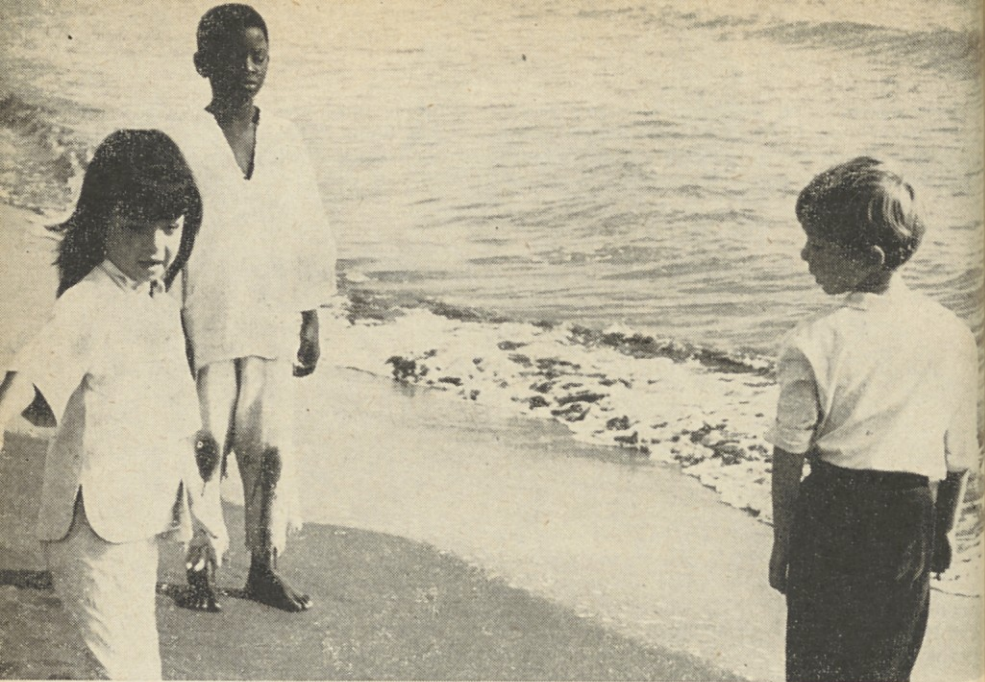
Filma ni brez denarja (producenta), brez realizatorja (režiserja) in brez projekta (scenarija). Kadar se združijo ti trije elementi, lahko pride do filma. Včasih išče scenarij režiserja, ga najde, pa ne najde producenta. Včasih išče producent scenarij, pa ne najde primernega režiserja. Včasih išče režiser scenarij, pa na najde producenta. Včasih režiser sam napiše scenarij in ne najde producenta. Še večkrat pa pravi producent: rad bi zaslužil s filmom, kakor je... (in imenuje film, ki je bil uspešen) in išče oba soelementa. Ali ima režiser željo, da bi delal film na temo, za katero čuti, da »mu leži«. Ali ima scenarist neko zamisel in skuša zanjo ogreti direktno producenta, ali producenta po režiserju, ki se je vnel za projekt. Zakaj moramo analizirati vse to: ker se je treba zavedati te troelementnosti normalne filmske produkcije (ki je pri nas za zdaj še edino možna, žal). Ta troelementnost nosi v sebi namreč možnosti divergenc, razhajanj in spajanj, sodelovanja in spopada, pa tudi kompromisa. Scenarist ima svojo spontano fantazijo, režiser skuša ustvariti profesionalno vizijo filma, producent pa bdi nad računom končnega izida. Zgodi se, da hodijo vsi trije vsak svojo pot (npr. scenarist išče zgodbo, ki bi izrazila določeno idejo, najde jo in oblikuje v treatment, režiserju je zgodba na moč všeč, samo ideja se mu zdi sporna in jo skuša restituirati, producent vidi neko tretjo možnost v smislu komercialne uspešnosti, zato zahteva določene spremembe zgodbe). Dobro sodelovanje je — kakor povsod — edino normalno in vodi do zdravih sporazumov. Često (če ne večinoma) pa ima scenarist s pogodbo že v naprej odvzete avtorske pravice (in mu ostanejo samo še državljske in človečanske), režiser ima (normalno) svojo zamisel realizacije, ki je (že po različnosti človeške psihe) drugačna od osnovne zamisli, producent pa zahteva neke komercialne koncesije in neki obzr do trga (včasih predvideva kakšno določeno tuje tržišče in ima še specialne zahteve). Tako se film že poraja kot sporazum ali kot kompromis, če ne kot izid bitke, v kateri je premaganec-scenarist znan v naprej. Tej skrajno važni in tudi nervozni fazi priprav za film posvečamo pri nas veliko premalo pozornosti, zanj smo ustvarili preslabe pogoje, odmerili ji prekratek čas in nismo uspeli definirati nalog posameznih sodelujočih elementov in zdravo razdeliti področja njih dolžnosti in pravic. S stališča scenari-



Levo zgoraj: med številnimi filmskimi vlogami, ki jih je igral hrvaški igralec Antun Nalis, je gotovo vloga v Bulajičevem filmu POGLED igralec Antun Nalis, je vloga v Bulajičevem filmu POGLED V ZENICO SONCA gotovo posebno zanimiva in bogata

Levo spodaj: eden izmed ključnih prizorov v Bulajičevem filmu POGLED V ZENICO SONCA

stike je treba ugotoviti, da ima scenarist premalo pomoči pri svojem delu, da je vržen izključno v blazno dirko ali topo čakanje, da nima omogočenega kontinuiranega dela, da v času med dvema scenarijema večinoma ni materialno preskrbljen, da za scenarij (v primeri s prispevkom) ni dovolj nagrajen (naš scenarist je obvisel med dvema sistemoma — na Vzhodu je preskrbljen s primerno mesečno plačo, na Zahodu pa ima zelo visok honorar), da večinoma podpisuje (iz potrebe) vsiljene (prednapisane) pogodbe, in da je po vrsti faktov in aktov — kljub temu da je prinesel osnovno »surovino« za izdelanje filma — najbolj nezaščiten od vseh filmskih delavcev. (Tu pripomnim npr., da je celo Viba, ki je last filmskih delavcev, odpovedala letne pogodbe o akontacijah — ki jih seveda morajo scenaristi z delom odslužiti, ti niso plače! — samo scenaristom en bloc.) Treba se je torej odločiti samo še, ali je scenarist neogibno zlo — ali celo ogibno. Hollywood je to vprašanje rešil na ta način, da se je odločil prominentnim scenaristom pustiti glorio neogibnega zla, neprominentne pa nadomestiti s scenarističnimi laboratoriji, kjer delajo rutinski scenarijski uradniki, ki sintetično izdelujejo scenarijske surovine. S tem nikakor ne plediram za kakršno koli osamosvojitev scenaristike (saj bi bilo to v oporeki z njeno funkcijo, ki je v čimvečji včlenitvi v produkcijo), niti za kakšno nenaravno nedotakljivost piscev scenarija, (saj menda n' na svetu scenarija, ki bi dokončno nastal izključno iz ene individualnosti), niti ne bi bil proti načrtu nekakega scenariistične projektivnega biroja, o katerem je včasih slišati. Iz izkušnje pa plediram za pogoje, ki bi omogočali normalen razvoj scenaristov in s tem scenaristike. Ti pogoji pa vsebujejo tudi možnost, da se scenaristi v imenu preteklosti in sedanjosti naše stvarnosti opredeljujejo estetsko, etično in idejno, da se stimulira v njih odgovornost do družbe, v kateri in iz katere žive, da se diferencirajo, se opredele do problemov, ob katere zadevajo, da se angažirajo in politizirajo. Plazenje okoli problemov in polovične resnice ne more roditi problemskih filmov. Treba je ukiniti tendence k izoliranju jugoslovanskega filma od domačega življenja in od kipenja naprednih stremeljenj v svetu. Film dežele, ki je izvedla tako revolucijo, ne more in ne sme brodit po konservativno kompromisnih močvirjih. Korenine ugodnejših pogojev za scenaristiko so torej v marsičem globlje od prsti, iz katere raste kinematografija.



ŠE H KRIZAM IN KRIZI

Pri tej analizi pridemo last not least naposled še do negativnih pojavov, ki so zelo občutni, čeprav malo vidni.

Obstaja namreč tudi kronična kriza umetniških in dramaturških oddelkov podjetij za snemanje filmov, kriza programskih svetov (kjer so), filmskih svetov in naposled institucij, ki bi lahko posegle vmes, pa stanje tolerirajo, ali celo (nerad zapišem) ne žele, da bi se ustroj kinematografije bistveno reorganiziral, ne proučujejo neštivilnih analiz stanja in reformnih predlogov filmskih delavcev in avtorjev, ne upoštevajo neštetihi uradnih, poluradnih, kolektivnih in individualnih kritik stanja in tez za reorganizacijo, pač pa se raje naslanjajo na mišljenje filmskih producentov, to je pa isto, kakor bi se naslanjale na glas servisa raje kakor na glas proizvajalca, to je pa filmski delavec.

Slabosti umetniških in dramaturških oddelkov filmskih produkcij, da imajo preveč moči, kadar je treba odbiti neki scenarij, a premalo, kadar je scenariju treba z nasveti pomagati v razvoju. Nekatera podjetja so sploh ukinila te oddelke kot nepotrebne in se naslanjajo na sproti plačane svetovalce. Seveda je vprašanje takih oddelkov vezano predvsem na izbor in kvaliteto članov, pa tudi na njih praktično strokovnost in sposobnost prinašanja pripomb piscem scenarijev. Često se dogaja, da avtor — ki na primer ni pripuščen k diskusijam o svojem delu — v pogovoru s članom takega oddelka ne

Levo: Dušan Vukotić si je za svoj prvi celovečerni igran' film izbral malce pravično snov z močnim poudarkom na problemih in težnjah sodobnega sveta. Glavni igralci v filmu, ki je nastal v koprodukciji s slovaškim filmskim studiem, so otroci vseh barv in ras

dobi konkretne slike mišljenja oddelka, ne dobi niti enotne slike (ker so mišljenja članov včasih kontraverzna), si ne more ustvariti predstave, kaj oddelek pravzaprav želi in s čim to utemeljuje. Reči avtorju: še ni dobro, izboljšajte še in spet prinesite — nikamor ne pelje. Včasih je avtor na tak način v izkušnji, da bi spremenil svoj tekst, samo da zadovolji željo po spremembi in dokaže svojo toleranco. Osnovna odločitev takega oddelka bi morala b'iti: zanima nas — ali — ne zanima nas. V prvem primeru bi torej sledila dramaturška in idejna analiza, ki naj bi avtorju pokazala odlike in hibe predloženega osnutka, torej že profesionalno sodelovanje, profesionalna pomoč avtorju. Pripombe pa so žal večinoma fragmentarne, detajlne ali celo drobno mozaične, tu pa tam pobarvane z zasebnim okusom, torej piscu slabo uporabne. Ker se neštetokrat zlo začne že pri osnovni odločitvi (oportunističen izbor standardnih tem), se to zlo pri nadaljnjem delu rado veča in veča. Poznamo tudi pojave neprofesionalnega tovrstnega dela, ki se kaže v prehajanju nalog teh oddelkov, ki naj bi bili posvetovalni ne pa ustvarjalni. Zunanji svetovalci oddelkov ali produkcij so često priznani kulturni delavci, a brez filmske prakse. Ti zapadajo literarnemu gledanju na scenarij (kakor omenjeno zgoraj). Večina scenaristov vam bo (brez omembe imen, podjetij ali dramaturgov) povedala, da so jim diskusije v teh oddelkih večkrat vzele hrabrost za delo, kakor pa jo vlile. Kakor se to v današnji trezni dobi čudno sliši: ti oddelki bi morali biti sestavljeni iz ljudi, v katerih je enaka ljubezen do filma kakor strokovno znanje, v katerih polje veselje do iskanja in imajo potrpežljivosti dovolj za pogovore s scenaristi, ki so pač nervozni ljudje, saj je film rodila doba nervozne naglice.

Programski sveti (kjer so) bolehajo najbolj akutno (od scenarija do scenarija) na dobri volji, ki jih je ustvarila. Ta dobra volja jih je namreč sestavila največkrat zelo pravično iz polovice filmskih avtorjev in polovice zunanjih kulturnih delavcev. Filmski avtor ne more neprizadeto presojati možnosti realizacije iz dveh razlogov: prvič je skrajno mučno podajati sodbo o svojem enakovrednem kolegu, drugič pa zelo neživiljensko zahtevati, da bi se odpovedoval svojim načrtom na račun drugih. Zunanji kulturni delavec pa je včasih nestrokovnjak — in ker ne živi s kinematografijo, tudi ne moremo zahtevati od njega več, kakor da igra dobrega sopotnika brez filmske vročice. Če preskočimo možnosti človeških slabosti, pa ne moremo preskočiti dejstva, da so programi kljub programskim svetom neprogramatični. Obstaja celo vprašanje utemeljitve njih obstoja kot še enega izmed neštevilnih organov, ki odločajo o filmu (Žika Mitrović jih je na neki seji Uprave Združenja režiserjev in scenaristov Jugoslavije naštel, če se ne motim, okoli 240 v državi). Zgodilo se je že, da je bilo polovica članov programskega sveta, ki je enoglasno odobnil scenarij, hkrati slučajno tudi polovica članov filmskega sveta, ki je isti scenarij enoglasno — odklonil.

Filmski sveti so po večini nestrokovna telesa, družbeni organi, ki imajo nalogo ugotoviti, ali je neki projekt v skladu z našo druž-

beno stvarnostjo ali ne. Ta naloga pa je bila često nejasno pojmovana kot naloga strokovne kritike.

Scenaristi pišejo in oddajajo tekste, vrsta organov bere in — brez avtorjev — diskutira o scenarijih in odloča o njihovi usodi. Če gre vse to po redni poti, scenarist redkokdaj izve, zakaj je bil neki njegov tekst sprejet ali odbit — in tako ostane brez važnega napotila za nadaljnje delo. Redkokdaj so filmski avtorji imeli priložnost, da se normalno bore za svoj projekt, zato so velikokrat iskali pomoči izven organizacije kinematografije. Iz tega je nastal kuloarni način boja za realizacijo, način, ki je tolikokrat vrgel slabo luč na avtorje same in na sistem kinematografije.

KRATKE UGOTOVITVE PROTI KONCU

Najprej moramo priznati, da se je naša kinematografija kljub velikim hibam svojega ustroja vendarle obdržala in da so stremjenja po dvigu še živa v filmskih avtorjih. Z nekoliko optimizma lahko kljub kritičnemu stanju še pričakujemo vzpon našega filma v prihodnosti, če ...

... če pravočasno izvedemo reorganizacijo v skladu z opažanji in predlogi filmskih delavcev, ki so že več ko 10 let glas vpijočega v puščavi ...

... če pogumno odkrijemo vzroke slabega razvoja, korenine zla, ki nam poraja neproblemski in neproblematični film ...

... če zahtevamo od filma, da izpolni svojo dolžnost do družbe, ki ga je rodila, s tem da ožigosa komformizem in servilnost, se otrese kompromisarskega konservativizma, pa tudi poetičnega esteticizma brez življenjskega žara in praznega intelektualnega konstruktivizma.

Morda je celo neka sreča v nesreči pri filmu, da izdelkov ni mogoče nagraditi in skriti v arhive, temveč da o njih kvaliteti odloča izredno širok krog prebivalstva. Morda je sreča v tem, da je za kinematografijo pravzaprav zelo veliko zanimanje. In celo da smo jo zavozili tako, da stanje zaheva rešitve — treba je pa tudi opozoriti na posledice, če do poizkusa reševanja ne bi prišlo.

Za scenariste, ta neogibna zla, ni sramotno pisati kavbojke za ljubi kruh, sramotno pa je zanje pisati scenarije iz sodobnega življenja — z glavo v pesku.

SATIRIČNI DODATEK

Recimo, da je vse to o neogibnem zlu scenaristike pisal nekdo drug. Zdaj pa stopa pred vas član administracije nekega podjetja za snemanje filmov (ne pa podjetja za podpiranje siromašnih scenaristov!) In tukaj je njegova teorija o ogibnem zlu:

Predvsem se popolnoma strinjam, tako začenja, s pozitivnimi izvajanjem svojega predgovornika. Tudi jaz mislim, da je treba napake pogumno odkrivati in se na njih učiti. Treba je delati dobre in poceni filme na visokem nivoju.

Jasna stvar je, da je scenarij blago, ki ga iščejo po vsem svetu in ga nikjer ne najdejo. Jasno je, da je to surovina, iz katere v dobri industriji izdelujemo filme. Samo nekaj ni bilo jasno do sinoči, ko smo naposled prediskutirali ta problem, ki je objektivno in subjektivno aktualen: Tovariši, kdor izdeluje zobno kremo, mora imeti toliko tega in toliko onega... to zmeša in dobi zobno kremo. Vprašamo se: ali se nam tudi pri scenariju godi tako? Ne. Kajti, kaj je scenarij: nekaka čudna reč, da se ob njej direkcija ne znajde, da se ob njej umetniški oddelek praska po glavi, da ob njej dramaturgi majejo z glavo, in tudi razni sveti ne vedo, kaj bi pravzaprav rekli... nekaj takega, česar režiserji, ki tako ali tako pišejo vsak svoj scenarij, sploh ne potrebujejo. Zakaj gojimo torej scenaristiko? Ali smo nemara kakšna socialno podporna ustanova? Ali zato morda, ker gojijo scenaristiko v Rusiji, Ameriki, v Angliji, na Japonskem in ne vem kje še? Ne, tovariši: mi smo dežela, ki je šla dosledno svojo pot. Zato mislim, da je čas povedati na glas: scenaristika — to je doslej neodkrita notranja rezerva, torej stran z njo.

Glede scenarijev pa, kakor sem rekel, so blago, ki ga rabimo. Ker je pa scenarijev veliko v drugih produkcijah po arhivih, jih lahko kupujemo tam po znižanih cenah. Lahko jih uvažamo, morda že rabljene, saj tako nihče ne bo spoznal filma, ki ga bomo naredili. Vsi režiserji, kar jih poznam, pišejo že cela leta scenarije. Na razpis dobimo lahko najmanj dvesto scenarijev in od teh jih bo vsaj pet res dobrih, druge vrnemo. Potrebujemo pa tako samo tri ali štiri, tako da pridejo na vrsto člani... no, tri ali štiri sem rekel. Pa tudi tovarišica knjigovodkinja ima eno prima idejo. Zato, kakor sem rekel, stran z notranjimi rezervami. Zdaj bi se pa še nekoliko bolj na široko pogovorili, kdo vse bo šel na festival v Kumerhof... Mislim, da podjetje pri tem ne sme štediti sredstev, ker gre za strokovni in estetsko idejni razvoj naših kadrov...

TRAGIČNI FINALE

Mea culpa! Sporočili so mi, da bo moja krivda, če razvoj kinematografije ne bo šel na bolje. Baje sem se strahotno zameril zgoraj omenjenemu tovarišu, ki potuje v Kumerhof. Pred odhodom je izjavil, da je treba obračunati z domišljavimi scenaristi in režiserji, ki ne delajo drugega, kakor sede po posvetovanjih, pri okroglih mizah, na zborovanjih, na sejah in jalovih sestankih, namesto da bi snemali filme visoke kvalitete.

Tiho sem torej sklenil, da napišem še en scenarij, v katerem mu posvetim glavno vlogo. Naredimo še en dober, poceni film visoke kvalitete in z neoporečno problematiko — potem pa počakajmo, kaj bo. Baje kopljejo pod Stockholmom podzemsko železnico in je plača prav dobra. Eno upanje nam mora le ostati.

Sinopsis in scenarij

Še vsi teoretiki, ki so doslej razpravljali o scenariju, so mislili v zadnji konsekvenci le na umetniški film. Pudovkin in Eisenstein, Arnheim, Kracauer in Barbaro so v svojih razglabljanjih vedno gledali na sinopsis in scenarij kot na premise in literarne predloge filmskega dela, ki je umetniška stvaritev.

Ce razglabljam o nastanku teh filmov pa tudi če vzamemo bližje primere, kakor so filmi Viscontija in Fellinija v Italiji, Claira in Bressona ter v nekem smislu domala vseh avtorjev novega vala v Franciji, Bergmana na Švedskem ali Dreyerja na Danskem, so nam lahko vsi ti avtorji naravnost vzorna potrditev neke teze. Čeprav so njihovi interesi, oblike in rezultati docela različni, nas namreč vsi navajajo predvsem k osnovnem zaključku: umetniški film nastaja, kakor vsako umetniško delo, že od samega sinopsisa dalje kot rezultat avtorjeve navzočnosti. To je razvidno takoj in v samem jedru. Tako imenovano ekipno delo je možno le ob najtesnejšem sodelovanju med scenaristom in režiserjem — če že ne prevzame vsega ustvarjalnega procesa nase neposredno sam režiser in to v vseh fazah, od obdelave ideje in sinopsisa vse do zgodbe, scenarija, režije in montaže.

V skopih obrisih tega sestavka se moramo pomuditi zlasti ob tej prvi ugotovitvi, ker se nam zdi, da utegne biti praktičnemu razmišljanju najbolj v prid. Že na raznih koncih in gotovo ne brez razloga je bilo pri nas slišati mnenja, da naša kinematografija ne bolega na režiji, temveč na scenariju. Dejali bi, da je njena šibka točka še prej kakor scenarij — sinopsis. Zdi se nam, da se bomo najboljše dokopali do razlogov, zakaj pri nas še vedno tako težko govorimo o avtorskem filmu, če začnemo pretresati zadevo prav pri razčlembi, kako je z našim sinopsisom.

Razčlemba sinopsisov, ki jih lahko potegnemo iz naših izdelanih filmov, daje po našem mnenju tole sliko: tudi v primerih, ti so najpogostejši, ko sta osrednja ideja in tema veljavno ohranjeni, moramo reči, da je njun razvoj ob vseh možnih idejnih in pripovednih implikacijah neustrezen in nezadosten. Tako ostajata najčesče dobra ideja in dobra tema le na stopnji porajajočega se zametka. Nujno bi bilo, da bi že v sinopsisu obdelali vse prvine: kulturni pomen, psihologijo in funkcijo oseb ter vsaj v bistvenem obrisu tudi dramatičnost pripovedi. To delo je treba torej opraviti takoj, preden se preide v naslednjo fazo. Ne smemo zaupati praznim utvaram, da bo to, kar še šepa v sinopsisu, možno popraviti v scenariju, kjer se nato spet zanašamo na snemalno knjigo in tu končno še na režijo ter montažo. Pri avtorskem filmu vsekakor že tu poseže vmes režiserjeva navzočnost, ki izbere med različnimi literarnimi možnostmi, kakršne nudi tekst, najboljšo filmsko inačico.

Tudi naslednje stopnje, ki ji pravimo »treatment« ali zgodba, ne bi smeli nikoli preskočiti. To je najmanj mučen in hkrati najvarnejši prehod od sinteze k analizi, kjer se med drugim tudi najjasneje pokaže sleherna šibka točka sinopsisa. Tu je tudi najbolj potrebna stalna režiserjeva navzočnost in njegovo tesno sodelovanje s piscem. Na tej stopnji bi morala po našem mnenju tudi ugasniti navzočnost tako imenovanega dramaturga, zlasti če gre za avtorsko delo, tako rekoč celovito in v sebi zaključeno stvaritev, ki le stežka prenese tuje posege.

Kjer je delo tako potekalo, je prehod od zgodbe k scenariju ter obdelava scenarija slej ko prej tehničen posel, saj so se njegove umetniške možnosti in rešitve v veliki meri izkristalizirale že v prejšnjih fazah.

Takšno sistematično delo je pri nas zelo redko. Razlogi za to so različni in najodločilnejših ni težko naštet: poklicnih scenaristov skoroda ni (med vzroki za ta pojav ni zadnji ekonomski: honorarji so nizki, hkrati pa je tudi težko plasirati letno več kakor en scenarij, zlasti kjer gre za ozko jezikovno področje), v proizvodnih hišah primanjkuje dolgoročnih načrtov, proizvodnja poteka pretirano itd. Vsako razpravljanje o tej panogi bi torej morali vezati na določen ekonomsko finančni položaj in bi bilo le akademsko, če se ne bi zavzelo za objektivno ugodnejše pogoje, ki naj omogočijo normalno filmsko dejavnost. Naš film pa še vedno preveč tiči in improvizaciji in diletantizmu ter ni nikakršna industrija.

Če preidemo od filma z umetniškimi namerami k tako imenovanemu obrtnškemu, serijskemu ali komercialnemu filmu, mora kretniti naše razglabljanje v nekoliko drugačno smer.

Različni žanri, ki si jih lasti ta panoga, nimajo umetniških pretenzij, gre jim le za spektakel in zabavo. Vendar pa zahtevajo vsi solidno obrtniško »fakturo«, ki jim zagotavlja številen obisk in le s tem opravičuje njihovo obstoj.

Nujen pogoj za dober rezultat sta tudi tu dober sinopsis in dober scenarij. Tu je potrebno resnično obrtniško znanje, ki je hkrati plod določenih delovnih metod. Tu je ekipno delo neprimerno nujnejše kakor pri umetniškem filmu. V te ekipe se vključujejo poleg glavnega scenarista in režiserja še specialisti, ki ustrezajo različnim potrebam: lahko izhajajo iz koreografije, glasbene komedije, žurnalizma, različnih ved, kakor so zgodovina, sociologija, zgodovina kostumografije itd. Umetniška vodstva ali uprave proizvodnih hiš bi morale na tem področju večkrat pregledati možnosti, katere specialiste za te žanre bi lahko pritegnili ob določenih sinopsisih k pisanju scenarijev. Večkrat se namreč dogaja, da tisti, ki zna napisati dober sinopsis, ni najboljši poklican za to, da bi ga razvil v nadaljnjih fazah (kakor se tudi večkrat primeri, da dobri scenaristi v tehničnem pomenu te besede ne znajo zasnovati dobrega sinopsisa). Tudi tolikanj izpodbijani »poslovodeci« dramaturgi producerskih hiš imajo, če sploh kje, prav na tem področju svojo funkcijo in opravičilo. Žanrski film se namreč ravna po določenih obrazcih, kanonih in pravilih, ki jih je moči prilagoditi umetniškemu filmu le z veliko težavo in prav pogosto celo s pogubnim rezultatom. Vsekakor moramo mimogrede povedati še to, da se pri dokončni dramatizaciji nekega teksta ne sme pozabiti na funkcijo montaže, seve pod pogojem, da jo obeta že scenarij in posneti material.

Ko sem se odzval prijaznemu povabilu Ekrana, naj napišem pripevek, ki bi se skliceval na moje osebne izkušnje s tega področja v Sloveniji, se mi je zdelo koristneje, da se pomudim manj pri teoriji in bolj pri praksi ter nekaterih objektivnih pogojih, ki delujejo v negativnem smislu, a jih bo treba končno premagati, če hočemo spraviti naš film iz kolesnic improvizacije in diletantizma.

Razstava filmskega plakata

Razstava filmskega plakata v Ljubljani je nastala spontano: na površje neanonimnosti jo je prinesla želja organizatorjev predstaviti gledalcem filmskih stvari in ljubiteljem sedme umetnosti integralni del splošne filmske kulture oziroma njeno avtentično, reklamno manifestacijo — filmski plakat.

Sodobna svetovna kinematografija pozna in računa na filmski plakat kot na eno izmed osnovnih, nepogrešljivih reklamnih sredstev za svoje izdelke; z njim skuša na bolj ali manj dostopen, a umetniški način opozoriti na vrednosti reklamiranih filmov. Danes, ko je teorija informacij že do kraja izdelana in je teorija psihologije doživela na tem področju svoje časovne utemeljitve, se je plakat uveljavil kot preizkušeno sredstvo vizualne komunikacije. Žal se je marsikje vloga filmskega plakata zožila ali pa je še vedno zožena na raven komunikacije, zaobjete na konvencionalni relaciji distributorjevega naročila, ki zaradi umetniško neizdelanega koncepta opozarja na dobre, povprečne ali slabe filme

z neokusnimi, stereotipnimi plakatkami vzorci. Ti so najbolj pogosto najvidnejši in najbolj očitni dokaz ravni neke nacionalne kinematografije ali kulture.

Angleška definicija plakata — poster — trdi, da je »plakat tista novica, ki jo hočemo posredovati dolženi skupini ljudi«, francoska definicija pa to trditev dopolnjuje z ugotovitvijo, da je plakat — placard — »nekakšne vrste reklama — affiche —, izpisana in podana v umetniški, grafični obliki«; ker poznaajo Italijani za plakat izraz manifesto — se tako vsi trije adekvatni pojmi združujejo v novo, definirano kvaliteto: plakat je reklamna manifestacija vsakršne novice, ki jo hočemo posredovati civiliziranemu svetu v obliki grafičnega lista.

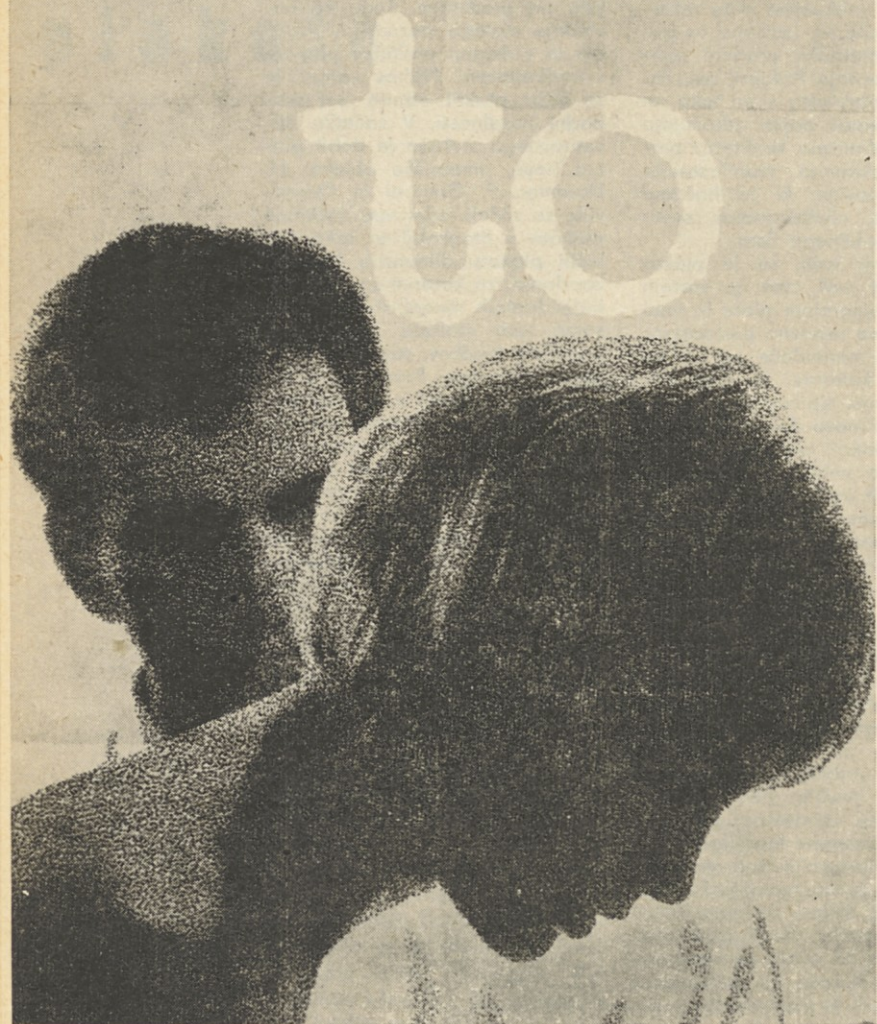
Po zadnji vojni se je plakat pojavil kot svež cvet na starem zidu ali preperelem plotu in imel je eno samo osnovno poslanstvo: opozarjati mimoidoče na velike politične, kulturne in družbene manifestacije, tipične za vелеmešta in za obnovo dežel. To so bili politični plakati zoper vojno, propagirali so volitve, graditev šol in kulturnih institucij, pozivali so na kolektivne akcije, ponazarjali rast družbene zavesti in porast blagostanja. Že kdove kolikokrat v tej kratki, a razvejani zgodovini človekove dialektične misli se je plakat pojavil kot nujna, najbolj komunikativna informacija, ki je v idejni razčlenitvi še najbolj podobna praformi ilustracije iz časov, ko človek še ni poznal črk in je stenska ali zidna ilustracija vsebovala najbolj zgoščeno sporočilo in izročilo na določeni stopnji naše zgodovine. Kasneje so črke in besedne formulacije izpodrinile ilustracijo kot osnovno občilo za sporazumevanje in prenašanje idej, toda v zadnjem času si je ilustracija znova pridobila svoj prostor in svojo neovrgljivo, na vsakem koraku navzočo vrednost. Kulturni in intelektualni razvoj človeka je v splošnem dosegel takšno stopnjo asociativnega in simboličnega razmišljanja, da so človeku, ki mu čas narekuje

življenjske norme ter determinira sposobnosti in zmožnosti za individualno, svobodno interpretacijo osebnosti, postali osebni opisi predolgi ter jih je zato zamenjal za ilustracije in plakate.

V šestnajstem stoletju, po iznajdbi tiska, je nastal plakat kot priročna oblika manjšega formata, s katerim so trgovci reklamirali svoje blago, gledališča vabila na predstave. Toda že naslednje stoletje poznaajo v Franciji in v Angliji politične plakate s karikaturami. Njihov namen je že širši: plakat odpira pot svobodni miselnosti. V začetku devetnajstega stoletja je dobil plakat novo, umetniško obleko: H. Daumier, P. Gavarni in Grandville so začeli izdelovati satirične plakate v litografiji in tako določili plakatu dimenzijo javnega zbadanja, za katerim so se poleg individualnih mnenj skrivala sčasoma tudi stališča posameznih političnih krožkov, strank in družbenih razredov. Francoski slikar in grafik J. Cheret je v drugi polovici prejšnjega stoletja omogočil s pomočjo izpopolnjene večbarvne litografije razcvet učinkovitega, okusnega in komunikativnega plakata. Njegovo začetno renesanso in literarno uveljavitev je do kraja izkoristil Toulouse-Lautrec; v posameznih literarnih in umetniških obdobjih — v času »Stila 1900«, »Jugendstila«, angleške reformatorske grafične opreme ali ruske grafične skupine imenovane »Mir iskustva« — pa je bil plakat tudi eksperimentalno ogledalo najbolj ekstremnih, avantgardističnih teženj v svetu grafične modifikacije življenjske vsebine ali umetniške ideje.

Vsaka družbena metamorfoza je skušala najti za svoj čas in obraz adekvatno podobo prav s pomočjo plakata, ki je lahko najbolj učinkovito strnil politične, umetniške ali cehovske somišelnike, saj so bili prav njihovi ustvarjalci najčeseje idejni pristaši plakatnih gesel, teh modernih signalov za oči.

Klaus Rifbjerg / Palle Kjerulff - Schmidt
YVONNE INGDAL / JENS ØSTERHOLM
en moderne filmkomedie om



Levo: fotografski posnetek dan-
skega plakata za moderno kome-
dijo danske filmske proizvodnje
DVA

Plakati našega stoletja nosijo
pečate ekspresionizma in futuriz-
ma, dadaizma in simbolizma,
prerasli so kubizem, postali so
sredstvo za množično agitacijo.

Po drugi svetovni vojni so se
predvsem s sodobnimi likovnimi
rešitvami uveljavili poljski, fran-
coski, šv carski, češki, zahodno-
nemški in japonski plakati. Obli-
kovanje plakatov je postalo na
marsikateri likovni Akademiji ob-
vezen predmet, razstave plakatov
stimulirajo ustvarjalce grafičnih
listov, nagrade na različnih film-
skih festivalih, posebej pa pariška
nagrada Toulouse-Lautreca, pa
določajo visoko umetniško vred-
nost najboljšim filmskim plaka-
tom vsega sveta.

Moderni filmski plakat razpada
danes v tako imenovani komer-
cialni plakat in umetniški plakat.
Omenjena delitev izvira iz globo-
kega nesporazuma med naroč-
niki, najčesče distributorji filmov
in avtorji plakatnih listov. Tam,
kjer je filmski plakat dosegel vi-
soko raven umetniške grafične
manifestacije in se skoraj že pri-
bližal vrednosti grafičnih listov,
naročila najčesče prevzemajo
znani umetniki-grafiki ali naro-
be: marsikje, predvsem pa pri
nas, je filmski plakat le borna
kopija neinventivne interpretacije
filmske vsebine — kaj šele filmske
ideje, kar je moč čutiti pri vsa-
kem boljšem plakatu! — s po-
manjkljivimi grafičnimi rešitvami,
z neskladnim besedilom, ki ga
avtorji najčesče ne znajo grafič-
no skomponirati ter v izvedbi di-
stributorja ali celo upravnika sa-
mega; torej nekontrolirano, dile-
tantsko opravilo, ki zavira razvoj
gledalčevega okusa že pri prvih
stikih s filmsko umetnostjo.

Naša razstava sodobnega film-
skega plakata se zavzema za
umetniški plakat, ki naj bi v ok-
viru najvišje možne filmske kul-
ture skušal po svojih nedvomnih
možnostih postati obvežen spre-
mljevalec in opozorilo, kažipot in
napotilo v svet tiste umetnosti, ki
jo filmski plakat s tako strastjo
razglaša.

In prav zato, ker je oblika pla-
katnega govora dojemljiva vsem
in je v nekaterih evropskih de-
želah postala cenjena grafična
ustvarjalnost v službi sedme
umetnosti, smo pripravili razstavo
evropskega filmskega plakata.
Radi bi pokazali njegovo neneh-
no afirmacijo ter tako poudarili
občutno slabšo raven domačega
plakata, ki je daleč od miselnosti
tistih plakatnih stvaritev, katere
združujejo v sebi estetsko inter-
pretacijo našega sveta, pa čeprav
samo s pomočjo navadnega film-
skega lista.

Brane Šömen



FESTIVALI

Vitko Musek

Oberhausen 66

Od Kölna do Oberhausna je urica vožnje z brzim vlakom. Ravno dovolj, da v mislih osvežiš spomine na lanski festival, ko se pripravljáš, da boš prestopil prag tega prijaznega, gostoljubnega in za kratki film vseh ustvarjalnih smeri, zvrsti in teženj vnetega mesteca. Hkrati pa se v ljubitelju kratkega filma počasi umirja tista notranja napetost, s katero pričakuje pomembno filmsko prireditev svetovnega merila — zahodnonemške dneve kratkega filma. Tokrat sta nas prijatelja Hoffmann in Wehling že dvanajstič povabila k srečanju z vsem pomembnim, kar je bilo v kratkem filmu ustvarjenega v enem letu.

Poudariti moram, da vsakoletni festival v Oberhausnu ni revija svetovnega kratkega filma. Oberhausen je kritična konfrontacija ustvarjalnih rezultatov enega leta. Letos je bila tem bolj mikavna in dragocena, ker smo dosežke lahko primerjali z najboljšim, kar je Oberhausen v enajstih letih predstavil svetu kot izrazite kvalitete. V izbiranju, poudarjanju in končno tudi nagrajevanju kvalitet si je Oberhausen pridobil tolikšno avtoriteto, da njegovi nagrajenci v glavnem pomenijo najvišje rezultate kratkega filma v dobrem desetletju. Tu nekje je treba iskati informacije o kriterijih, ki vodijo selekcijske organizme festivala. Politika selekcije (nekateri so jo

včasih slabo doumeli, letos pa se je dogodilo, da so jo popolnoma zgrešeno interpretirali tudi nekateri naši uradni zastopniki) ustvarja Oberhausnu ugled; v enajstih letih je ne le potrdila njegovo prvenstvo med podobnimi filmskimi prireditvami, temveč vedno bolj dokazuje tudi njegove direktne vplive na filmsko ustvarjalnost kratkega filma. Četudi so nekateri ugotavljali, da se je letošnji festival gibal na povprečju, se je na koncu vendarle izkazalo, da je bil verna podoba življenja v svetu kratkega filma, njegovega iskanja (ki vključuje tudi marsikatero tveganje) in seveda dosežene kvalitete.

Dušan Vukotić je s svojo kratko filmsko ilustracijo vodilne misli festivala — »pot k sosedom« — vpeljal navado, da vsakoletni glavni nagradenec naslednjemu festivalu podari svojo ilustracijo festivalskega gesla. Letos je to nalogo, nikakor ne kurtoaznega, temveč izrazito ustvarjalnega značaja, izpolnil sloviti poljski mojster Jan Lenica (prirejitelji so ga počastili z razstavo njegovih grafik), vendar ga je po izvirnosti in domiselnosti prerasel Čeh Pavel Prochazka.

Letos so bili v Oberhausnu Čehi sploh najbolj prijetno, sveže, razgibano in pogumno vznemirjujoče doživetje. Nagrada festivalske žirije za najboljši in najbolj pester program je potrditev mladostne svežine, ki je zavela iz filmov, s katerimi so se letos udeležili festivala sicer tudi v drugih filmskih dejanjih razgibani, inventivni in ustvarjalno pogumni Čehi. V začetnem programu (v katerem smo mi sodelovali s precej povprečnim **Odvečnim človekom** Branka Majerja) je bilo ob Miloša Macourea in Stanislava Latala drobni mojstrovini **Kako dobiš dobrega otroka** (ki je bil deležen nagrade Zveze nemških filmskih gledališč) že mogoče zaslutiti, kako temeljito so se pripravili na letošnji Oberhausen. Poleg Pavla Prochazka in njegovega blestečega duhovitega **Oberhausna 1966** (mednarodna žirija ljudskih univerz mu je priznala svojo nagrado) smo lahko premerili obseg in volumen današnjega češkega kratkega filma po delih, kot je po ideji izredno ostra, oblikovno inventivna in nova **Roka** Jiříja Trnke (velika nagrada za najboljši animirani film), mojstrsko oblikovana in zaigrana **Romanca** (pravzaprav eden od petih filmov, ki sestavljajo enega najlepših čeških celovečernih filmov leta 1965 z naslovom **Biseri na dnu**) mladega Jaromila Jireša (velika nagrada za najboljši kratki igrani film), Jana Špata razgibana in po spontanosti mladih ljudi sveža anketa **Največja želja** (glavna nagrada festivalske žirije), domiselna risanka **Smešni ptiči** Vladimira Lehkega (nagrada festivalske žirije), dober dokumentarni film o nemških pisateljih, ki so živeli za časa nacizma na Češkem **Pota k sosedom** Rudolfa Krejčíka, pretresljivi Schormov **Psalm**, ki je zanimivo počastil spomin na uničena praške Žide in vzgledno dober cinéma-vérité **Učna doba** Dušana Hanaka. Vsi ti filmi dajejo zaokroženo podobo razgibanega življenja češkega kratkega filma, predvsem pa v njem odkrivajo ustvarjalno svežino, pogum in znanje. Iz njih diha ljubezen do filma in zavzetost do ustvarjalnosti v vseh vrstah kratkega filma. Tretji dan festivala je bilo mogoče sklepati, da bodo Čehi prvi, če jim pa prvo mesto odvzame kdo drug, bo moral biti vsestransko boljši, kar bo samo koristilo ravni letošnjega festivala. No, do konca jih ni nihče prehitel, seveda pa smo videli nekaj filmov, ki so postavljeno visoko raven presegli.

Mislim, da so bili s celotnim programom Čehom najbližje Francozi (to je poudarila tudi festivalska žirija), čeprav za njimi niso dosti zaostajali Poljaki. Tekmovanje se tudi vnaprej razpleta med nekajletnimi tekmeči v Oberhausnu. (Iz njega smo, žal, letos izpadli mi s svojim programom.) Dve imeni sta letos krepko oblikovali francoski program. Najprej sloviti Chris Marker s **Kumikino skrivnostjo**, ki je v okvirih modernega dokumentarca zelo fino ujela v atmosferi



Mojster lutkovnega filma Jiří Trnka je s filmom **ROKA** zanikal govornice o svoji utrujenosti. Zaradi novih elementov, posebno pa po svoji ostri in čisto izraženi ideji je film vzbujal splošno priznanje

tokijske olimpiade premišljanje mladega dekleta o različnih plateh življenja (velika nagrada festivalske žirije za najboljši dokumentarni film), pa še Pierre Kast z odlično filmsko interpretacijo literarne črte **Zar tisočih sonc**. Ostali Francozi: J. C. Hechinger z zelo pretresljivim kratkim igranim filmom **Klovn** (pohvala katoliških filmskih delavcev) s Charlesom Aznavourjem v glavni vlogi, Philippe de Poix z duhovito filmsko sličico **Profesor-riba**, Peter Kasovitz s satiričnim skečem na račun ribičev **Jules in Bajus**, Walerian Borowczyk, poljski umetnik, ki zadnja leta dela v glavnem v Franciji, z **Joachimovim besednjakom**, ki v šestindvajsetih geslih, začetih z novo črko abecede, domiselno uporabi skoraj neizčrpne možnosti animiranega filma, v svoji zgradbi pa se navezuje na svoj že utrjeni sloves. **Joachimov besednjak** se je skupaj z zadnjim iz francoskega izbora, Manuela Otera **iskrivo risanko Contrepied**, znašel med tistimi dvanaajstimi nagrajenci, ki jim je festivalska žirija podelila svoje nagrade; dobil je tudi nagrado FIPRESCI. (V žiriji mednarodne filmske kritike je Jugoslavijo zastopal — kakor vsa leta doslej — prof. Rudolf Sremec iz Zagreba, ki je zato svoj dokumentarni film **Sezonci** umaknil iz uradne konkurence.)

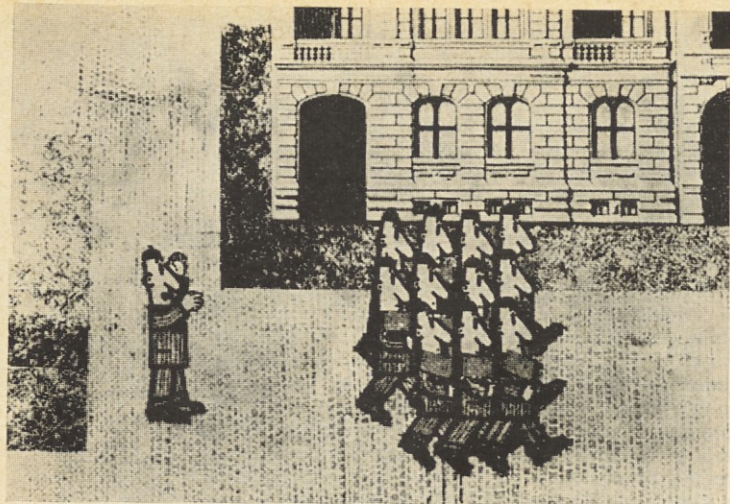
S celovečernim izborom kratkih filmov so v to družbo kot celota sodili samo še Poljaki. Omenil sem že, da so z Lenico odprli festival. V otvoritvenem programu so sodelovali še z Daniela Szczechura domiselno risanko **Diagram**, ki kot vselej pri Szczechuri obravnava z

duhovito ostrino človekove slabosti in težave. Kajpak duhovitost in ostrine **Fotelja**, s katerim je tu zablestel pred dvema letoma, Szczechura ni dosegel. Zato pa so imeli Poljaki v svojem programu dva odlična filma — Andrzeja Brzowskega **Imam jajce** in Jerzyja Hoffmanna ter Eduarda Skorzevskega **Kalvarijo**. Prvi je po svojem izhodišču čisto preprost dokumentarno poučni film o težavni nalogi pripraviti slepega otroka, da sprejme pojem »jajce«. Težko je opisati, s kakšnim vzdušjem tega osvajanja je Brzowski prežl svoj film, kateremu niso brez premisleka podeljevali priznanj in nagrad člani žirije ljudskih univerz, evangelijskega filmskega središča in katoliške filmske centrale. V malokaterem filmu smo doživeli toliko humanizma in človeške toplote. **Kalvarija**, po mojem občutku eden najboljših čistih dokumentarnih filmov letošnjega Oberhausna (glavna nagrada festivalske žirije), je v resnici samo skrajšana verzija celovečernega dokumentarnega filma, ki sta ga nekako pred desetimi leti posnela ustvarjalca med pasijonskimi igrami v neki vasi blizu Krakova. Pretresljivi čar tega pasijona je predano in vdano sodelovanje stotin romarjev, zaradi katerega se pasijonske igre spremene v pasijon vseh, ki so priromali v to vasico. Šele letos so poljski cenzorji dovolili prikazati skrajšano verzijo filma. Daniel Szczechura je bil v poljskem izboru zastopan še s triminutno satiro **Karol**. Z risanko **Zastava**, ki je dovolj duhovito merila na konformizem, je letos spet sodeloval Miroslaw Kijowicz, ki je v Oberhausnu opozoril nase z risanko **Portreti**. To so filmi, ki v poljskem izboru pomenijo nadpovprečje oziroma tisto raven, na katero smo pri Poljaki navajeni. Zdi se mi, da sta pod njo zdrknila dokumentarec **Kje je veliki gozd** Andrzeja Piekutowskega in nekakšen cinéma-vérité **Dirigentov portret** Ludwika Perskega. Po svoje pretresljiv, predvsem pa politično trenutno aktualen (zaradi procesa proti nekaterim nacističnim voditeljem taborišča v Oswieñczimu) je bil Janusza Kidawe **Ogled na licu mesta**.

Če naj skušam iz ostalih programov letošnjega festivala izbrati res omembe vredna dela, bom moral uporabiti dovolj ostre kriterije, kajti dobrih in zanimivih filmov je bilo letos v Oberhausnu precej. Tehtalo je predvsem tisto, kar se je dvignilo nad sorazmerno visoko postavljeno povprečje. Res je, da ni bilo nobenega takšnega presenečenja in dogodka, kot je bila npr. pred leti Vukotičeva **Igra**, bilo pa je nenavadno mnogo dobrih filmov. Te bomo našli v izborih skoraj vsake dežele, ki je sodelovala na festivalu, čeprav je bila fiziognomija teh izborov (o programu iz Jugoslavije bom govoril na koncu) večinoma takšna, da se ne kaže zadrževati ob njih v celoti.

Že v začetnem programu so nas prijetno iznenadili Sovjeti z Mihaila Bogina kratkim igranim filmom **Dva**, ki je bil nagrajen že na lanskem moskovskem festivalu in je tam pomenil za večino kritikov in poročevalcev najbolj svež in obetajoč dogodek. Zgodba o ljubezni med mladeničem in gluhomem dekletom je izredno fino stkana, v njej utripata plemenitost človekovega srca in lepota mlade ljubezni, ki je sposobna v svoji iskrenosti premagati velikanske zapreke. Zaradi svoje eksotičnosti, bizarnosti in spontanosti v filmskem izražanju je udeležence festivala navdušil tudi mladi diplomant VGIK, Kirgiz B. Šamšijev s svojim diplomskim delom **Manasči**. Film je skoraj dokumentarno zapisana legenda iz kirgiške folklore. Obema je festivalska žirija podelila glavni nagradi, Boginu pa je žirija evangeličanskega filmskega središča namenila svojo letošnjo glavno nagrado.

Poleg povprečnosti naše letošnje udeležbe me je najbolj presenetila povprečnost madžarskega izbora, katerega nista mogla rešiti niti filma **Elegija** Zoltana Huszarika, ki je včasih v sliki preveč brutalna poetična vizija o slovesu in odhajanju iz življenja (glavna nagrada festivalske žirije je bila po mojem v tem primeru zgrešena,



Posnetek iz poljske filmske risanke ZASTAVA, ki jo je zamislil in realiziral Miroslaw Kijowicz

ker ustvarjalcu, ki pretendira na poetično ubranost svojega filma, ne morem oprostiti brutalnosti za vsako ceno oziroma premajhnega občutka za mero) in film o satirično interpretiranih odnosih med spoloma **Ženska** Ivana Lákatosa. Po svoje je bil zanimiv tudi **Pasijon po Mateju**, ki ob Bachovi kompoziciji in besedilu po Mateju obnavlja spomin na Žide, ki so izginili v nacističnih taboriščih. Režiser filma je Tamas Czigany. Žal vsi omenjeni filmi niso dosegli lepote in svežine madžarskih kratkih igranih filmov, ki so nas zadnja leta v Oberhausnu tako prijetno razveseljevali in presenečali.

Izmed nemških filmov bi opozoril predvsem na dva zahodno-nemška (iz Vzhodne Nemčije so prišli trije komaj sprejemljivi filmi, ki koketirajo s cinéma-vérité), in sicer na Hansjürgena Hilgerta neusmiljeno ostro satiro **Volitve po nemško** (nagrada festivalske žirije) in in na Vlada Kristla **Prometeja**, v katerem se ta naš ustvarjalec vrača k animaciji tistega stila, ki mu je v zagrebških risankah ustvaril ugled. Pošteno moram priznati, da me je film **Zamisli in sanje**, v katerem je s Petrom Berlingom sodeloval Jan Lenica, v svojem povprečju razočaral.

Omeniti moram tudi dva filma iz angleškega izbora. Oba sta deli že znanih avtorjev. Mislim na Johana Halasa duhovito satirico (v kateri Sellers na duhovit način bere spremeno besedilo) o očetu, ki bi rad poučil za življenje svojega sina, pa mu to ne uspe, ker ne ve, kako naj bi se stvari lotil (**Birds, Bees and Storks**), kakor tudi

na duhovito zabavni sleep-steack v pravem klasičnem smislu **L'art pour l'art** Boba Godfreya.

Prisrčno, duhovito, svežo in v svojem bistvu malce sarkastično poslastico so nam tokrat pripravili Švedi s **Klavirsko uro** Vere Nordin (glavna nagrada festivalske žirije), ki v obliki kratkega igranega filma domiselno variira na temo o željah in sanjah mladega pubertetnika.

In končno Jugoslavija. Ni treba ponavljati, da uživamo v Oberhausnu velik ugled. Za tistega, ki to ve (verjetno še bolj za naše tuje prijatelje kot za nas same), je bila ena izmed dvanajstih, v polnem smislu besede tolažilnih nagrad (za formalno čisti dokumentarec Vlada Filipovića **V zavetrju časa**), pošteno razočaranje. Poleg **Odvečnega človeka** Branka Majerja (uvrščen v otvoritveni program) smo v našem programu, ki je zaključil letošnji festival, videli še Borisa Dovnikovića risanko **Ceremonija**, že omenjeni Filipovičev dokumentarec **V zavetrju časa**, Zlatka Boureka kratki igrani **Cirkus Rex**, Rudolfa Sremca **Sezonec**, Anteja Babaje **Telo** in Anteja Zaninovića risanko **Zid**. Po dolgih letih se je prvič zgodilo, da za celovečerni program nismo imeli dovolj filmov. Prireditelji so našemu programu moral dodati italijanski izbor (tri filme). Festival našega domačega filma bo povedal, ali je bilo to res najboljši, kar smo lahko poslali v Oberhausen. Naj bo odgovor takšen ali drugačen, nesporno je, da je program v Oberhausnu govoril predvsem o trenutni povprečnosti ustvarjalnosti v kratkem filmu pri nas. Za nobenega izmed v program uvrščenih filmov ni mogoče reči, da je slab. Za vsakega izmed njih in za vse skupaj (še posebno!) pa moramo ugotoviti, da se ne vključujejo v tista pogumna, včasih tudi tvegana, predvsem pa iskateljsko nemirna ustvarjalna prizadevanja, ki so nekaj zadnjih let v Oberhausnu dajala našim programom pečat svežine in poguma. Vse naše filme sem v Oberhausnu videl prvič in po projekciji našega programa sem odšel iz festivalske palače nezadovoljen. Hotel sem biti sam, ker sem si hotel priti na jasno o tem, zakaj me naš izbor in program nista zadovoljila. Našel sem nekako tale odgovor: ali so ustvarjalci v našem kratkem filmu utrujeni in zaradi tega (in zaradi nekaterih čisto naših notranjih problemov) preživlja naš kratki film trenutno krizo ali pa smo zapadli v nevarno samozadovoljstvo, od katerega je samo korak v neusmiljen propad. Zato bi moral biti letošnji Oberhausen našemu kratkemu filmu dragocena šola in ostro opozorilo. Nikar ne iščimo izgovorov niti na račun vodstva festivala (kar smo baje v svoji netaktnosti storili) niti na račun žirij. Dobili smo, kar smo zaslužili. Sicer pa naj nam bo letošnji Oberhausen tisti memento, ki nas mora vznemiriti, razgibati, priganjati k delu.

Letošnje tekmovanje filmskih novic je pokazalo, kako prav imajo tisti, ki očitajo tej zvrsti filmskega delovanja stagnacijo in zastarelost ter vpričo televizije tudi neaktualnost. Filmske novice preživljajo resno krizo, o kateri bo treba podrobneje pisati; zdi se mi, da tudi tisto, kar pri nas počnemo na tem področju, ne more vsčtric niti s tradicionalno urejevanimi filmskimi novicami Evrope. Na dileme, ki jih je tu postavil letošnji Oberhausen, mednarodna žirija ni bila sposobna odgovoriti ali s svojimi nagradami vsaj opozoriti, kje vidi poti iz slepe ulice.

Prava poslastica vsem ljubiteljem sedme umetnosti, posebno še kratkega filma, je bila skrbno izbrana retrospektiva enajstih let Oberhausna. Ob njej lahko samo iz vsega srca želim, da bi bila, podobno kot lanskoletni oberhausenski nagrajenci, dostopna tudi ta vsem, ki imajo pri nas film radi.



KRITIKA

Stražni stolp na bregu neustvarjalne kulture (Amandus)

Ali ni o Amandusu, tem najmanj razburljivem in najmanj izrazitem slovenskem filmu, vsaka beseda odveč? Realizirali so ga, nam ga dali na ogled — in njegova funkcija, kakršnažesibodi, je opravljena. Brez posebnih zadreg bi ga lahko prepustili pozabi...

Toda Amandus je simptom. Amandus določeneje kot nekatere sorodne in sočasne filmske in književne stvaritve v slovenskem kulturnem prostoru opozarja na zarezo, ki ločuje utrujeni, ustaljeni del naše kulture od živih, ustvarjalnih pobud in hotenj. Amandus je kot nekakšen stražni stolp na bregu tako imenovane potrošniške kulture; ničesar ne izpoveduje, ničesar nima sporočiti, nobene iskatelj-ske težnje ni v njem; in vrhu vsega — nikamor ne vodi.

Ta neljuba spoznanja bi sama po sebi ne terjala posebne obravnave. Zgodovinski razvoj — in v njegovem okviru tudi razvoj kulturnega snovanja — je nenehno soočevanje ustaljenega na eni in živega, ustvarjalnega na drugi strani; nihaji povzročajo zdaj prevlado ene, zdaj prevlado druge sile, ki sta v nenehnem medsebojnem dialektičnem spopadu.

Amandus, to je film sam, še bolj pa okoliščine, ki so ga porodile, nas opozarjajo na neizogibno dejstvo, da si je v slovenski kulturno-umetniški atmosferi poslednjih let izbojevala dominanten položaj ustaljenost, znamenje ustvarjalnega mrtvila in življenjske, družbene samozadovoljnosti. Te resnice ni izpričal edini, potrjuje pa jo skrajno odkrito in brez vsakršnega sprenevedanja.

Začelo se je že pri kulturno-politični odločitvi, pri ideji, da velja posneti film te vrste, nekakšen zgodovinski spektakl v barvah in cinemaskopu, hkrati izsek iz naše literarne klasike in »prčevanje« o nekem daljnem tragičnem obdobju naše zgodovine. Veljalo bi seveda raziskati, od kod je prišla pobuda za snemanje tega in takega filma, pa je navsezadnje vseeno — naj so jo lansirali »od zgoraj« in so jo njegovi ustvarjalci samo sprejeli ter postali nekakšne »plačane žrtve« nekega finančno učinkovitega naročila, ali pa so zamisel uveljavili sami, vedoč, da bo investitorjem všečna ... v končni konsekvenci, v samem filmskem rezultatu ostaja »izvirni greh« nediferenciran: Amandus je v vseh svojih sestavinah, dramaturških, režijskih, igralskih pa celo scenografskih in montažnih posledica ustaljene, umirjene in ustvarjalno neizrazite mentalitete odločujočih kulturno-političnih činiteljev, torej tistih ljudi, ki so imenovani na mesta razporejevalcev zbranih sredstev in odločajo o njihovi namenski uporabi. Mecen te vrste bo seveda vzpodbujal in stimuliral tiste, ki bodo stregli njegovemu interesu. Poslednji slovenski film je neizpodbitno znamenje take selekcije na tem ustvarjalnem področju.

Tu smo torej na eni najnižjih točk slovenske filmske kulture in kulture sploh, ali z drugimi besedami: v neposredni bližini zmrzlišča. Nekateri zatrjujejo, sklicujoč se na stari ljudski rek, da bomo imeli tako družbo in tako kulturo, kot jo zaslužimo. Ali smo v resnici zaslužili nivo, kakršnega napoveduje Amandus?

Res je: malo je slovenskih filmov, ki bi jim ne bili naprtli tega ali onega očitka. Kritično smo obravnavali pomanjkljive scenarije, statične kamere, nespretno režiserje, zamujene priložnosti, pa spet eksperimentatorski larpurlartizem, a nikoli — od zanosne izpovedi v filmu Na svoji zemlji, mimo Veselice in Treh četrtin sonca do Doline miru in Balade, Samorastnikov in Plesa v dežju — nismo mogli ustvarjalcem odreči tiste največje vrednote, ki formira umetniško delo — nuje po izpovedi, po sporočilu. In prav ustvarjalna zagretost je bila vzgib, ki je v mnogoterih ozirih spodbujal tematsko in izrazno rast slovenskega filma v dvajsetih letih njegovega življenja. Režijsko-tehnične nedognanosti so izginjale, pionirsko zagretost prvih ustvarjalnih let je oplemenitilo tudi oblikovalno znanje. To je bil čas, v katerem smo še čutili prisotnost duhovne in kulturne revolucije. Potem pa se je zgodilo nekaj, kar smo najmanj pričakovali. Zavedli smo se minljivosti časa in začutili potrebo po tem, da tudi sami, še v dobi svojega življenja, uživamo nekaj sadov lastnih revolucionarnih prizadevanj. Sledila je nenadna in samozadostna potreba po materialnem bogatstvu, ki je duhovne in kulturne potrebe izrinila na skrajno periferijo doživljanja, posamezniku in družbi pa vtisnila svojvrsten pečat potrošniške mentalitete. Dolgoročne načrte smo zamenjali s kratkoročnimi, moralno stimulacijo z materialno. Revolucionarni nemir se je umaknil lagodnemu občutju ustaljenosti in relativnega zadovoljstva. Živa ustvarjalnost se je podredila hladnemu, notranje praznemu rutinerstvu.

Slovenski film se tej družbeni in kulturni stagnaciji ni izognil. Nasprotno: doživel jo je karseda očitno. Še huje: doživel je upad, kot ga nismo pričakovali. Če je namreč ustvarjalna kriza na literarnem področju potekla manj opazno in jo nova ustvarjalna hotenja v trenutku, ko gledamo Amandusa, že presegajo, v slovenskih film-

skih delavnicah še ni znamenj preloma in preobnove. Nobene napovedi namreč nimamo in nobenega zagotovila, da bomo po treh slabih, nezanimivih in pravzaprav nepotrebnih filmih, kot so Lucija, Lažnivka in Amandus, spet dobili vredna dela, enakovredna vsaj tistim, ki jih slovenska filmska zgodovina še premore.

Dramaturgija Amandusa? Tavčarjevo zgodbo o verski tiraniji, ki jo je katoliška gospoda z vsemi atributi oblasti izvajala nad siromašno luteransko množico, je Andrej Hieng karseda korektno preoblikoval v filmski scenarij. O kakršnihkoli formalnih spodrseljajih v zvezi s tem scenarijem ni mogoče govoriti. Okvir zgodbe je sklenjen in vsi njeni elementi so preračunano vklenjeni v enovito celoto. Tavčarjev romantični odnos do zgodovine je ohranjen, v ničemer presežen. Romantičen okvir zgodbe, romantičen zaplet in razplet, romantična karakterizacija oseb... Kaj naj bi po vsem tem film o Amandusu postal? Zgodovinska slikanica? Dolg slovenskega filma slovenski klasični literaturi? Izpovedne nuje ali idejne poante ali globljega kulturno-zgodovinskega koncepta, ki bi karkoli pričal o Hiengovem avtorskem namenu, v obravnavanem scenariju ni najti. Predloga za Amandusa je sicer korektna, a docela brezosebna stvaritev. Scenaristov edini namen je bil obrtniško dosledno opraviti sprejeto delo.

Zdi se, da je enako ravnal tudi režiser. Izdelal je svoj film brez sledu notranje zagretosti, z vso rutinersko neprizadetostjo, ki jo je mogoče nakloniti delu te vrste. Ničesar drugega ni storil, kot da je izpeljal v scenariju zapisana navodila. Uporabil je vso romantično šaro, ki jo premore spomin, od pokrajine do kostumov, od mizanscene do osrednjih igralskih dogodkov. Dal je duška romantični patetiki, ki pa je od prvih prizorov dalje izžvenela nepristno in na tragičnih konicah vzbujala pri gledalcih namesto sočutja nekakšen norčav posmeh.

Igralci, ujeti v ta brezizrazni koncept, niso mogli ničesar rešiti. Votlost zamisli in realizacije so samo še poudarili.

Namesto spektakla z zamahom in razsežnostjo je nastal nezanimiv in neboljten film.

Namesto ustvarjalnega dosežka imamo opraviti z rutinersko stvaritvijo, ki nam z ničimer ne odpira novih miselnih perspektiv.

Najbolj prav bo, da to žalostno poglavje v zgodovini naše filmske kulture čimprej prepustimo pozabi.

Ostane nam le upanje, da se ne bo ponavljalo še v drugih podobnih inačicah.

Viktor Konjar

A M A N D U S. Slovenski celovečerni igrani barvni in kinoskopski film. Po Tavčarjevi zgodbi scenarij Andrej HIENG. Režija France ŠTIGLIC. Kamera Ivan MARINČEK. Scenografija ing. arh. Mirko LIPUŽIČ. Glasba Alojz SREBOTNJAK. Igrajo: Boris KRALJ, Anka ZUPANC, Stevo ŽIGON, Sandi KROŠELJ, Jože ZUPAN, Miha BALOH, Duška POČKAJ! Proizvodnja Viba film, 1966. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Konec našega sveta

Že Charles Chaplin je v filmu VELIKI DIKTATOR iz leta 1940, ostri politični kritiki in satiri, naslovljeni na Hitlerja in njegovega omahljivega italijanskega opričnika Duceja, pokazal koncentracijsko taborišče: z žico ograjen prostor za ljudi, ki so bili ekspanziji nemških načrtov za popolno nadvlado v Evropi — v napoto. Tako se je Chaplinov junak, židovski brivec, znašel za bodečo žico, kjer naj bi se do čim hitrejše smrti naučil (Nemci so lokavo izobesili nad taboriščnim vhodom napis »ARBEIT MACT FREI«), znameniti pruski »gosji korak«, ki naj bi ga privedel v krematorij. Vendar Žid, na las podoben ustanovitelju taborišč, pobegne pred gotovo smrtjo ... Takoj po vojni so prišle na dan fantastične številke in imena zloglasnih taborišč in prav avtentičnosti teh pričevanj so nekatere kinematografije posvetile precejšnjo pozornost, medtem ko so se filmski avtorji z obsedenostjo ustvarjalcev, ki se jim zdi, da se niso do kraja izpovedali, vračali k omenjeni filmski problematiki. V tem smislu smo tudi Jugoslovani posneli zelo dobro KRAVAVO POT, mimo nje pa še koprodukcijska filma KAPO in OGRADA. Izmed domačih filmov, ki so obravnavali problem koncentracijskih taborišč, je uspel Štiglichev film DEVETI KROG, topla ljubezenska zgodba med mlado Židinjco in fantom, ki je šel za dekletom kot sodobni Orfej vse do dna taboriščnih strahot, dokler nista električni tok in bodeča žica zaustavila hotenja dveh mladitih ljudi ... Z odkritim mehanizmom fašističnega sadizma v minuli vojni smo se lahko v zadnjih letih soočili v delih, kot so Leiserjev film MEIN KAMPF, film Jerzyja Bossaka in Wacława Kazmierczaka REQUIEM ZA 500 TISOC, Resnaisovim dokumentarcem NOČ IN MEG-LA, z Brynchovim TRANSPORTOM ali filmom Jana Nemca DIAMANTI NOČI. Umetniško najgloblje, izpovedno najbolj subtilno pa je v svetovni filmski zgodovini obdelal krivdo koncentracijskega uslužbenca danes že pokojni poljski režiser Andrzej Munk v filmu POTNICA, ki ga je dokončal W. Lesiewicz. Tedaj se je zdelo, da je ta tema izčrpana; silovitost Munkove estetsko preverjene in umetniško dognane izpovedi naj bi pomenila dokončni vrhunec v tej smeri, vsaj v poljski kinematografiji. Toda film Wande Jakubowske KONEC NAŠEGA SVETA je še enkrat spregovoril o oswiencimskem koncentracijskem taborišču. Poljska režiserka Wanda Jakubowska se je s svojim tretjim srečanjem s koncentracijskim taboriščem (prvič kot ena izmed živih prič, živečih za žico in določenih za krematorij v letih 1939—1945, drugič s filmom Poslednja etapa, posnetim leta 1948, in tretjič s filmom Konec našega sveta, posvečenim dvajsetletnici osvoboditve Oswiencima in Brzezinca) predstavila predvsem kot neuklonljiva antifašistična borka, ki ji pomeni film najbolj sugestivno in komunikativno sredstvo za izpovedovanje lastnega konfrontiranega stališča do današnjega sveta s tistim predvčerajšnjim, tako mračnim za Evropo in tako okrutnim za Poljsko, kjer so Nemci v močvirnih področjih postavili oswiencimske taborišče z brzeziško dependanso smrti. Vse do danes nam je ostal v spominu filmski plakat Trepkowskega za Poslednjo etapa, prvi in obtožujoči film Jakubowske. Takrat je šlo za grobo,

avtentično sporočilo svetovni javnosti o človeškem pepelu, o milijonih ljudi, ki jim je nemški nacizem skrojil progasto obleko, roke oštevilčil za smrt. Povešen rdeči nagelj na plakatu na ozadju sivo-belih prog je postal simbol taboriščnikov, ki so premagali smrt in spomin na tiste, ki jo niso. Režiserka, ki je sama preživela več let v senci krematorijev, se vse do danes ni znebila vloge priče in sodnika v eni osebi: priče neponovljive preteklosti, ki so jo mlajše generacije začele omalovaževati, ter sodnika, ki še ni izrekel vseh kazni nekaznovanim zločincem. To in pa snov romana poljskega pisatelja Tadeusza Holuja sta bila poglobitna vzroka, da je Wanda Jakubowska posnela **KONEC NAŠEGA SVETA**.

Oprijemljivi dramaturški vzgib je poiskala v dokaj stereotipni rešitvi: neinformiran ameriški turist v spremstvu lepega dekleta se znajde ob slučajnem spremljevalcu v taboriščnem muzeju. Naivnost Američanovih vprašanj vzbujajo v spremljevalcu močne asociativne in retrospektivne spomine na odporniško gibanje taboriščnikov v Oswiecim. Njegova osebna drama v taborišču prerašča osnovno zgodbo filma: sedANJI obisk je popolnoma odveč, edino, kar je vredno, so filmski kadri, ki skušajo neolepšano pokazati »pravo stanje stvari«, posamezne epizode in usode članov odporniškega gibanja... avtentičnost zadnjih scen iz taborišča pa nam na koncu razvrednoti »humanistični« odnos Američana, ki je »navdušen« na veličino taborišča in se zavzema za pacifično poslanstvo — svojim prijateljem bo predlagal, naj si ogledajo koncentracijska taborišča v Evropi!

Po vsem, kar je doživel, je zanj, tega slučajnega spremljevalca in sopotnika, današnji, zunanji svet umrl: mlado dekle je tisto, ki ga prosi za naslov — on nima nobenih življenjskih ambicij več, morda samo še materialne (saj ima vendar Florido). Vse, kar je živel in doživel, je ostalo za žicami, ko je bil v njih še električni tok. Se je hotela potemtakem avtorica filma soočiti z glavnim junakom? Vsekakor.

Režijsko je film narejen še dokaj pestro, s številnimi izvirnimi rešitvami, čeprav je predolg in dolgočasen. Film je odlično kadriran, dobra je montaža, podkrepljena z glasbenimi akcenti, kar pa vseeno ni moglo prikriti poglobitve napake v ustvarjalnem dramaturškem konceptu: za dober film ni dovolj samo **ogorčenje** nad še vedno prisotno ali premalo determinirano nacistično ideologijo — v sleherni umetnosti gre za individualno, estetsko in razumsko dognano misel, ki mora dobiti dimenzije prepričljive izpovedi, brez vsakršne konstrukcije (ki je življenje ne prenese), če se hoče za vselej zapisati med trajne umetniške vrednote filmske umetnosti. Film Wande Jakubowske **KONEC NAŠEGA SVETA** se, žal, ni.

Branko Šömen

KONIEC NASZEGO SWIATA. Scenarij (po povesti Tadeusza Holuja) in režija Wanda JAKUBOWSKA. Kamera Kazimierz WAWRZYNIAK. Glasba Kazimierz SETOCKI. Igrajo: Lech SKOLIMOWSKI, Teresa WICINSKA, Krystyn WOJCIK. Produkcija Zespół »Start«, 1964. Distribucija Morava film, Beograd.

Deviški vrelec

JUNGFRUKALLAN. Režija: Ingmar BERGMAN. V glavnih vlogah: Max von SYDOW, Birgitta VALBERG, Gunnel LINDBLOM, Birgitta PETERSSON. Proizvodnja Svensk Filmindustri, Švedska, 1960.

»Čutim neuklonljivo potrebo izraziti v svojih filmih tisto, kar se tako ali drugače subjektivno poraja v moji zavesti; tako nimam drugega sklepa razen samega sebe... To je neke vrste resnica... Moja osebna resnica, pa naj je je tudi samo tri četrtine ali pa, če sploh ni resnica in ima vrednost samo zame...«

Tako je Bergman skušal opredeliti namene in hotenja svojega ustvarjanja, vzroke svojih pobud, smisel in značaj svojega pojmovanja in dožemanja filma, življenja, umetnosti. S tem je pravzaprav samo z besedami potrdil in dokazal tisto, kar mu je uspelo mnogo učinkoviteje in bolj prepričljivo potrditi in dokazati že s svojimi filmi. In še vedno potrjuje in dokazuje...

Bergmanova resnica... mar se nismo doslej že neštetokrat prepričali, da je bila njegova resnica nekako tudi naša, kajti smrt, trpljenje, življenje, čas, starost, osamljenost, ljubezen, religija, cinizem, erotika, nagon so preveč univerzalne predpostavke, da bi lahko ostale edine in izključne lastnosti Bergmanove umetnosti. Njegove vizualno-filozofske, pesniške meditacije o Dobrem in Zlu, o Bogu in Satanu, o smislu nastanka in obstanka tega življenja in sveta, se ne ločijo dosti od zmedenih in strtih razmišljanj zbegane in prenapete psihe sodobnega, modernega človeka. Toda odpovejmo se Kierkegaardu, Proustu, Joyceu, Ibsenu, Faulknerju, Freudu in Kafki. Odpovejmo se tem literarnim in filozofskim paralelam in virom, ki jih tako pogosto in tako vztrajno vsiljujejo in — podtikajo Bergmanu. Za trenutek pozabimo vse vplive in pobude, dediščine in tradicije. Prepustimo se filmu, pošteno in iskreno, tistemu in takšnemu, kakršnega si je Bergman zamislil in ga ustvaril. Kajti, ne pozabimo, da je Bergman v filmu vendarle eden edini in da »ni drugega sklepa razen njega samega...«

Ta absolutna, bergmanovska superiornost njegove subjektivne zavesti in njegovega objektivnega izraza se je v vsej svoji lepoti, moči in veličini pokazala tudi v Deviškem vrelcu. Kakor že v svoji prejšnji mojstrovini Sedmem pečatu je Bergman tudi tokrat posegel po srednjeveških svetinjah in skrivnostih nordijskih krščanskih sag. In, kakor v Sedmem pečatu, se tudi tukaj ni omejil zgolj na legendo, ki jo v delu pripoveduje, na sholastičnega duha, ki jo je v svojem času brez dvoma navdihnil, na religiozni, transcendentni, krščanski mit, čigar iracionalizma se očitno ne sme in ne more zanikati. Tokrat je Bergmana, kakor že tudi prej, zanimalo nekaj mnogo globljega, bistvenjšega: problem življenja in smrti, problem ravnovesja v človeku, razpetem med prvobitnimi brezizhodnostmi Dobrega in Zla, problem obstajanja boga, problem panteizma...

Zgodba nas vodi v leto 1300, v zgodnje XIV. stoletje, v čas vretena in kamnite žrmlje, v čas čaranja in vračev, v čas izdiranja

jezika, osamljenih skrivnostnih vodenic in maščevalnih čarovnij gozdnih škratov in bogov. Prav tu, v tej prostrani, prekrasni nordijski pokrajini, v nezmernem prostranstvu in lepoti severnih gozdov in jezer, osamljenih steza in jas, podrtih dreves in naraslih potokov se Bergman pogovarja s hudičem in bogom, z ljudmi, z njihovo strastjo, s trpljenjem in nagonom, z zlom v človeku, s samim sabo. Pogovarja se neprikrito in smelo, navdihnjeno in pesniško. Trudi se najti srečo tam, kjer je okrutno presekana, trudi se poiskati mir, ljubezen in razumevanje v človekovi duši, ranjeni in ponižani do bolečine, do brezumnosti. Tako sumničenja in naprezanja njegovih junakov — s težnjo in namenom, da bi vzpostavili omajano stabilnost uma, razuma in duše — niso le mračna poglavja Bergmanovega monologa z bogom, temveč tudi miselni traktati njegovega razpravljanja s človekom, njegova večna vprašanja in večno iskanje resnice v človeku in zunaj njega.

Bergman zato tudi zaključuje svoj monolog z besedami dvoma: »Kakšen bog pa si, ki uničuješ nedolžne?« Prav tako, kakor se je vprašal tudi v Sedmem pečatu: »Kako verjeti njim, ki verujejo, ko človek sam ne verjame...« In kakor je zaslepljujočo, čudežno svetlobo zvezde Apsint, ki dogoreva in pustoši v poslednji sekvenci Sedmega pečata, mogoče imeti za simbol moderne nuklearne Apokalipse, tako tudi žuborenje vode na koncu Deviškega vrelca lahko imamo za simboličen pesniški vrecelc neuničljive dobrote in življenja v človeku. Razen določenega Bergmanovega dualizma (očetovo kesanje in njegova obljuba, da bo na mestu zločina zgradil cerkev), predstavlja finale Deviškega vrelca v človeškem, filozofskem in umetniškem smislu pravi bergmanovski obračun z zlom, dvomom in sebičnostjo v človeku, predstavlja pravzaprav človekov klic po sreči, življenju in ravnovesju.

Iz vsega tega vidimo, da so teme in motivi, iz katerih Bergman v Deviškem vrelcu izhaja in ki jih predvsem poudarja, močno presegle prostorsko in časovno omejene okvire starosvetne nordijske balade. S tem je ponovno, kdo bi vedel katerikrat že, pokazal in dokazal, da duha in značaj filma ne določa niti izbrana tema, niti prostor, niti prisotnost v določenem času, temveč sposobnost in občutek za svobodo, miselnost in poezijo, s katerima bo zgodba povedana. To je v resnici tisti večni vitalni duh modernega filma, ki Deviškemu vrelcu zagotavlja vidno mesto med večno aktualnimi in sodobnimi deli, aktualnejšimi in sodobnejšimi od mnogih pristno današnjih in pristno sodobnih del.

Bergman je nedvomno religiozen, toda ne v cerkvenem, temveč v čistem filozofskem smislu (»Verujem v Boga, ne verujem pa v cerkev, niti protestantsko niti katerikoli drugo«). Religiozen je v tistem smislu, ki mu nudi in omogoča prostrano iskanje smisla človeške egistence in človeškega trpljenja. In v tem iskanju za večnim in resničnim, uporabljajoč včasih tudi metafizična razmerja, Bergmanu uspe, na temeljih svojega filozofskega humanistično panteističnega koncepta, iz mistične srednjeveške balade potegniti njeno čudovito človeško vsebino. Moderno in večno človeško vsebino na metaforičen, moderen, pesniški način.

O sebi pravi Bergman: »Hočem biti eden tistih umetnikov, ki so zgradili mogočno katedralo. Hočem iz kamna izklesati glavo angela, demona ali svetnika, vseeno kaj, ker v vseh primerih enako uživam. Ker sem umetnik in obrtnik hkrati, se trudim za skladno gradnjo katedrale, pa naj verujem ali pa ne. Delček mene bo preživel v anonimni in zmagoviti celoti. Zmaj, demon ali mogoče svetnik — to je popolnoma vseeno...«

Prav to Bergmanovo uživanje v igri angela in demona na temeljih in fasadah katedrale filma tvori bit njegove umetnosti. Kakor da se tudi cerkev, ki jo junak Deviškega vrelca obljublja bogu, simbolično in posredno vključuje v to zaobljubo, zaobljubo Bergmana svetnika ali Bergmana demona — to je vseeno!

Branislav Obradović

Jaz, Kuba

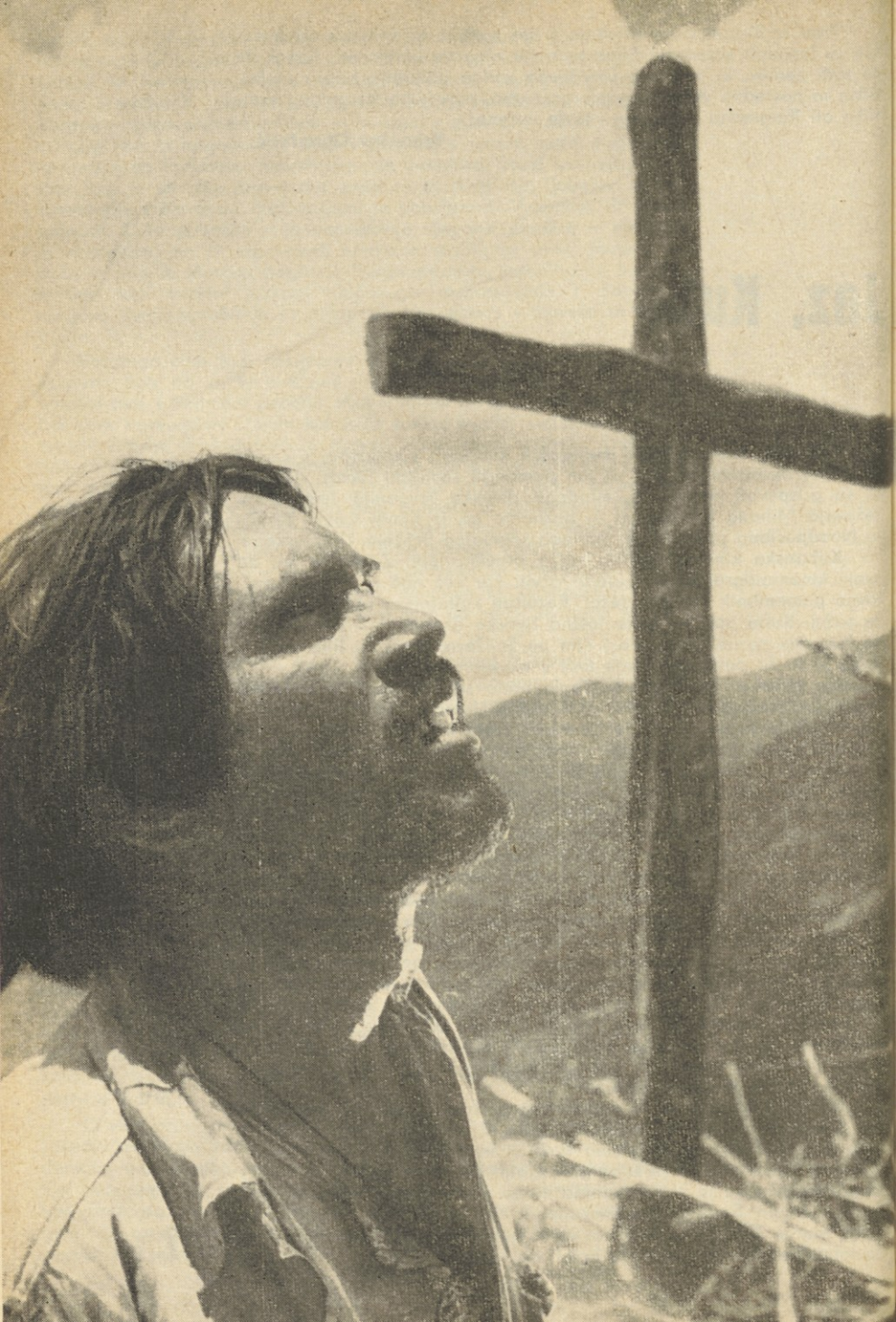
Film Jaz, Kuba je plod kubanskih kulturnih sodelovanj s socialističnimi deželami. To pot so jim pomagali sovjetski filmski delavci, ki so prispevali scenarista, mladega pesnika Jevgenija Jevtušenka, režiserja Mihaila Kalatozova — poznamo ga iz filmov Letijo žerjavi in Neodposlano pismo — in znanega snemalca Sergeja Uroševskega.

Kubanska kinematografija ubra pravilno pot. Zavedajo se, da svoje kinematografije ne morejo razviti kar čez noč in dohiteti svetovno pomembnih filmskih dežel. Rezultati kulturnega sodelovanja so že vidni. Kuba ima že svojo lastno filmsko akademijo. Med drugim so Kubanci posnel zelo uspešni film po književni predlogi Iljfa in Petrova, ki je že požel priznanje tudi v mednarodni areni.

Na filmskem področju so že in bodo še sodelovali s Sovjetsko zvezo, Češkoslovaško, Poljsko in Vzhodno Nemčijo, skratka z deželami, ki jih iz dneva v dan v filmskem svetu bolj cenijo in vsaj del svojih izkušenj prinašajo tudi v kubansko kinematografijo.

Film Jaz, Kuba je omnibus štirih zgodb iz časov kubanske revolucije. Scenarist Jevtušenko je bil očitno globoko pod vtisom kubanske burne polpretekla zgodovine, ki je brez dvoma zapustila globoke sledove v kubanskem ljudstvu, zato je skušal v tem filmu povedati prav vse, kar je občutil in spoznal. Njegov izdelek je zato zelo heterogen in predvsem zelo ambiciozen. V enem filmu se namreč res ne da povedati vsega o nekem obdobju, tako dinamičnem in raznolikem, kot je obdobje pred revolucijo. (Naši kinematografi ni uspelo povedati vsega o naši revoluciji v dvajsetih letih svojega obstoja, marsikaj je ostalo še nepovedanega in neodkritega.) Če že oprostimo Jevtušenku gorečnost, potem mu pa ne moremo oprostiti tega, da za vse štiri zgodbe ni mogel najti drugega povezovalnega elementa kot revolucijo, ki je že tako in tako izhodišče filma. Vsaka zgodba je zgodba za sebe, prav nič jih ne povezuje, zato film Jaz, Kuba ni enotna umetniška izpoved, kakršno bi kubansko revolucionarno obdobje vsekakor zaslužilo.

Mihail Kalatozov se je popolnoma podredil scenariju, posameznih zgodb ni niti skušal povezovati, ostajal pa je na ravni učinkovitosti koordiniranja scenaristovih ambicij in bogatega spektra izraznih možnosti, ki mu jih je kubansko okolje kar samo ponujalo. Enkrat za spremembo se je vsa snemalna ekipa naslonila na snemalno kamero v rokah Sergeja Uroševskega, ki je za ta film uporabil vse svoje znanje. Odkrili so čudovito igračko, dinamičnost kamere in njene tehnične možnosti, ki so jo hoteli do kraja izkoristiti.



Levo: prizor iz filma JAZ KUBA, ki ga je za kubansko filmsko proizvodnjo režiral znani sovjetski režiser Mihail Kalatozov

Prav zaradi uspešne kamere je film poln invencije, dinamike, ta povsem ustreza kubanski mentaliteti, in romantike. Vsega tega običajno v sovjetskih filmih nismo vajeni. Nepozabno so posneti prizori programa v nočnem zabavišču, požiga polja s sladkornim trstom, študentovskih demonstracij, ti prizori spominjajo na Eisensteinovo Križarko Potemkin, in še mnogi drugi.

Svoji heterogenosti navkljub je film Jaz, Kuba veliko doživetje, zapis nekega časa, ki pa zaradi velikih pretenzij ni izpolnil vsega tistega, kar bi lahko.

Kubanski prvenec na naših platnih nam obeta zanimiv filmski razvoj na Kubi. Ob tuji pomoči in ob spretnem izogibanju začetniškim napakam in spodrsrljajem bo v naslednjih letih kubanska kinematografija osvežila svetovno filmsko proizvodnjo in s tem marsikoga presenetila.

Matjaž Zajec

SOY CUBA. Scenarij Evgenij JEVTUŠENKO. Režija Mihail KALATOZOV. Kamera Sergej UROŠEVSKI. Glasba Carlos FARINAS. Igrajo: Sergio CORRIERI, Salvador WOOD, Jose GALLARDO. Proizvodnja Los Estudios Cinematograficos des ICAIS — Mosfilm, 1964. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Olimpiada v Tokiu

Japonski barvni in kinoskopski film TOKYO OLYMPIAD. Po naročilu japonskega olimpijskega odbora je film režiral in montiral Kon IČIKAVA v proizvodnji družbe Toho, 1965. Distribucija Vesna film, Ljubljana.

Govoreč o filmski tehniki in ostalih sredstvih, uporabljenih za snemanje filma o XVIII. olimpiadi v Tokiu, moramo govoriti v podatkih, ki so za merila ne-japonskega filmskega sveta ogromni, enkratni, rekordni. Sicer pa je bila tudi tokijska olimpiada po svojih razsežnostih brez primere. Če je torej eden največjih sodobnih japonskih filmskih ustvarjalcev, Kon Ičikava, hotel ujeti na filmski trak vse, kar je spremljalo nastop šestih tisočev športnikov iz 94 dežel sveta, je moral imeti na razpolago 1031 filmskih kamer, s katerimi je snemalo 164 snemalcev, ki jim je pomagalo preko petsto članov filmske ekipe. Sto štiriintrideset kilometrov posnetega materiala je imel na razpolago ob koncu olimpiade... In ustvaril je film, ki mu po mojem občutku ni podobnega v dosedanji zgodovini sedme umetnosti; čeprav so že pred njim nekateri (med njimi je najbolj znana Leni Riefenstahl) ob podobnih prireditvah skušali prelomiti spone reportaže in dokumentarca.

Poudariti kaže predvsem, da je Kon Lčikava postavil v ospredje dve veliki temi — človeka in človeštvo. In ravno v teh dveh smereh je film namenoma močno angažiran. Realni dogodki tako velike prireditve, kot je olimpiada v našem času, mu kar naprej preraščajo v pomenljive simbole. Že takoj v začetku doživimo dva svojevrstno lepa simbola, ki v polno zazvenita šele v nadaljevanju in razvijanju misli skozi ves film. V mislih imam potovanje olimpijskega ognja iz stare grške Olimpije preko danes gotovo najbolj razgibanega dela sveta v Tokio na mogočni olimpijski stadion, na katerem se je zbralo v plemenitem tekmovalstvu in bratstvu 94 dežel sveta. In tisti mogočni prizor, ko orjaška kovinska krogla ruši stare zidove, odpira razgled in pripravlja prostor novemu, lepšemu in boljšemu. Oba uvodna akorda dajeta režiserju možnost, da v imenu teme, o kateri hoče predvsem govoriti, pogumno prelomi z vsem, kar je skoraj tradicionalno uzakonjenega v filmih o športnem tekmovalstvu. V tej zvezi bi rad opozoril na v Lčikavinem kontekstu svojevrstno posredovanje teka na sto metrov za moške. Prizor neposredno sledi mogočni manifestaciji človeške vzajemnosti (mimohodu tekmovalnih ekip). Izredno napeto panogo športnega tekmovalstva v trenutku spremeni in občudovanje človeka v gibanju (zato tehnika pospešenega teka kamere), kar pozneje še nekajkrat ponovi, vse do vstopa tistih športnih panog, ki mu omogočajo človeka občudovati ter o njem govoriti še z druge, duševne plati. V prizoru maratonskega teka, ki ga Lčikava kadriira tako, da se nenehno približuje etiopskemu tekaču Bikili, dokler veliki posnetki tekača ne začno govoriti o pomembnih vrlinah človeka — o premagovanju samega sebe, podrejanju svojega fizičnega bivanja volji, katero usmerja plemenita misel itd. Kot dobiva v prizorih različnih tekov na kratke proge in nekaterih drugih športnih panog telesna lepota človeka svoje velike dimenzije, te v drugem delu filma preraščajo mogočne podobe drugih, človeku neobhodno potrebnih dimenzij, ki dajejo njegovemu bivanju in delovanju smisel.

Zanimivo je tudi, kako se Lčikava izogiba slikanju posameznih junakov tokijskih tekmovalnih stadionov. Posameznik ga zanima samo v trenutkih, ko biva in reagira kot človek, nikoli ga ne vznemiri kot »nadčlovek« ali nekaj, kar je zunaj človeških razsežnosti. Verjetno se malokdo spominja filma o berlinski olimpiadi, ki ga je režirala Leni Riefenstahl (*Olympia*, 1936). O njem bi lahko rekli, da je polno nasprotje filma Lčikave in eno samo občudovanje nadčloveškega. Tu je treba verjetno poiskati tisto ločnico, katera *Olimpiado v Tokiu* dviga od klasično pojmovanega dokumentarnega filma na raven nekakšne nove zvrsti, ki je šla dlje od cinéma-vérité, pa ostaja po svojem bistvu še vedno svojevrstno dokumentarna.

Zaradi nakazanih teženj seveda obstoji možnost, da nekateri ljubitelji posameznih športnih panog ne bodo prišli na svoj račun, ker jih enostavno ne bodo videli. Lčikava je pogumno in dosledno izločal vse, kar bi z nadrobnostmi in atraktivnostmi (ki jih olimpiada nujno nosi s seboj) oddaljevalo gledalca od misli, katero plete skozi ves film. Ta je preprosta, pa najtesneje povezana z olimpijsko idejo. Lčikava meni, da je tudi v tako razkranem svetu, kot je naš današnji, mogoče živeti v medsebojnem sporazumevanju in prijateljstvu. Človek v vsem svojem bogastvu in lepoti naj bo tisti, zaradi katerega je sporazumevanje med ljudmi mogoče in potrebno.

To so, takšen je moj občutek ob gledanju filma, osnovne kvalitete, ki jih je Lčikava dosegel. Predaleč bi vodilo, če bi zdaj skušali še podrobneje govoriti o tehničnih odlikah filma. Znova se je pokazalo, da so Japonci nedosegljivi v filmski tehniki, pokazalo pa se je tudi, da jo znajo v rokah pravega mojstra do kraja funkcionalno uporabiti.

Ljubiti

LJUBITI, scenarij in režija Jörn DONNER. Fotografija Sven NYKVIST, glasba Bo NILSSON. Igralci: Harriet ANDERSSON, Zbigniew CYBULSKI, Iza QUENSEL in drugi. Produkcija: Sandrews, 1964. Distribucija Kinema, Sarajevo.

Drugi celovečerni film mladega Finca Jörna Donnerja LJUBITI, ki smo ga prejšnji teden videli v Ljubljani, je eden temeljnih kamnov novega švedskega filmskega vala, intelektualno obrnjenega zoper Bergmanov koncept tretiranja erotike kot bistvene etične in moralne komunikacije med Švedi, vsebinsko in formalno pa še vedno oprt na svojega najboljšega mentorja in avtorja takšnega filma, kot je POUK O LJUBEZNI.

Jörn Donner je z osemnajstimi leti izdal roman, že petnajst let pa piše literarne in filmske kritike ter je izdal izredno poglobljeno monografijo, posvečeno ustvarjalnosti Ingmarja Bergmana. Leta 1962 je napisal scenarij in posnel film SEPTEMBRSKA NEDELJA in zanj prejel naslednje leto v Benetkah nagrado PRIMA OPERA za celovečerni prvenec obenem s Chris Markerjevim filmom LEPI MAJ.

Donnerjev film LJUBITI prikazuje erotično prebuditve mlade vdove, ki se iz vase zaprte, nič kaj zanimive ženske spremeni v ženo, ki znova dobi zaupanje vase in zna izkoristiti življenjske radosti. Luiza se odloči za Friderika brez slehernih predsodkov in alternative: ali poroka oziroma velika ljubezen ali majhna, nepomembna avantura. V srečanju obeh ljudi je čutiti dovolj avtentičnosti in spontanosti v okviru vzajemnega erotičnega interesa. V prejšnjih švedskih filmih, kot na primer v že omenjenem Bergmanovem filmu POUK O LJUBEZNI ali v Mattsoujevem filmu PLESALA JE ENO SAMO POLETJE, smo se lahko soočili s svobodno ljubeznijo kot nečim, kar se je predvajalo pod etiko »greha« ali »vesti«. Donner je eden prvih, ki je v švedski kinematografiji predstavil ljubezen kot nekaj vsakdanjega, normalnega in radostnega. Vse, kar smo videli v filmu, je vzniknilo iz srečanja dveh zaljubljenцев, za katera je zunanji, popredmeteni svet v trenutku odmril. Toda za koliko časa? Donner na to vprašanje ne odgovori. Tako imenovani »radostni seks« je samo problem trenutka, ki je točno determiniran s perspektivo prihodnosti in umrljive harmonije. Kaj je potemtakem hotel Donner? Ljubezenski koncept Bergmanovih filmov je pogojen z njegovim globokim filozofskim prepričanjem, da je človek večni samotnež. Donner skuša postaviti antitezo prav z radostno ljubeznijo, ki je lepa zaradi svoje vsakokratne izvirnosti in je odvisna od obeh partnerjev. Toda prava manifestacija te misli se začne v filmu LJUBITI z dilemo morebitnega zakonskega življenja, torej tam, kjer se film konča in ne zaključi svojega začetnega spopada z Bergmanovim vrednotenjem seksa in ljubezni.

Dodamo naj, da je igralka v tem filmu, Harriet Andersonova, prejela za svojo vlogo nagrado na beneškem festivalu leta 1964, igra pa tudi v tretjem Donnerjevem filmu z naslovom TUKAJ SE ZACNE AVANTURA.

Poleg Donnerja sta se v zadnjih letih močno uveljavila še dva druga »antibergmanovca«: režiser Bo Widerberg s filmoma ŠVEDSKI GREH in LJUBEZEN, režiser Vilgot Sjöman pa s filmi LJUBIMKA, 491, OBLEKA in SESTRA. Po svojem modernem filmskem izrazu se je

tem trem režiserjem pridružila še Maia Zetterling, ki je s svojim filmom ZALJUBLJENCI zbudila na lanskem festivalu v Cannesu precejšnjo polemiko.

Razen teh režiserjev se je na Švedskem pojavila še vrsta drugih filmskih imen. Vsi ti se lahko za svoje filmske možnosti zahvalijo precejšnji finančni podpori vlade. Že tri leta je namreč švedski film oproščen določenih taks, kar pomeni, da so se filmi zelo pocenili. Razen tega pa je začel švedski filmski institut dodeljevati subvencije in nagrade kvalitetnim filmom — kar je omogočilo pospešeno rast švedskega filma v svetu.

Branko Šömen

Tom Jones

TOM JONES. Scenarij po Henryja Fieldinga romanu John OSBORN. Režiser Tony RICHARDSON, Kamera P. LASSALLE. Igra Albert Finney. Proizvodnja United Artists, 1964. Distribucija Croatia film, Zagreb.

Nikoli se nisem mogel šteti med kritike, ki so se navduševali nad novim angleškim realizmom, katerega dela so se zadnja leta začela pojavljati na naših platnih. To pa iz preprostega razloga, ker mi zgolj težnja po uresničenju modernega filmskega duha ni zadostovala: rezultata po mojem mnenju ni bilo, ker so filmi od Okusa po medu do V soboto zvečer, v nedeljo jutraj, od Športnega življenja do Ni dreves na ulicah vsebovali le bojazljivo koketiranje z nekaterimi elementi aktualne kinestetike, po drugi strani pa so se spet le delno opirali na tradicionalni angleški realizem, klasični način oblikovanja, ki nikoli ni izginil iz gledališča, literature in kinematografije na Britanskih otokih.

Kaj je pravzaprav najboljše v omenjenih filmih? Ali ni vizualni vrh Športnega življenja obenem končna scena nemega prizora tekme in malo prej sekvenca s črnim pajkom, ki se pojavi nad posteljo umirajoče žene? Toda kako uskladiti te pojave, ko vendar prvi izhaja iz priučenih izkušenj težnje, ki jo kaže moderni evropski film, medtem ko je druga prav tako očitno povezana s simboličnimi, morbidnimi in teatralnimi značilnostmi angleške poezije? In ravno ta neasimiliranost, različnost teženj in vsebine mi brani tudi danes, da bi angleški novi realizem priznal za aktualno ali celo avantgardno gibanje, ki bi bilo pomembno tudi zunaj svojega okolja. Kajti angleškim cineastom nedvomno veliko pomeni vsak lokalni premik proti novim vrednostim, toda pogledjmo dela, kot so Noč, Mrk, Do zadnjega diha ali Molk, pa bomo videli, kako se je evropski film v svojem iskanju oddaljil od bojazljivega, puritanskega koketiranja z realizmom in kinestetično klasiko.

S svojim izrednim uspehom v svetu Tom Jones potrjuje nekatere moje teze: poleg Becketta je to edini film v novejši angleški proizvodnji, ki se je v pravem pomenu besede prebil na vrh sodobne kinematografije; obe deli sta bili celo nagrajeni z Oscarji. Toda medtem ko je pri Beckettu možno govoriti o ameriškem sentimentalnem odnosu do starih, operno monumentalnih koncepcij, ki od Eisensteina do danes niso imele veliko zagovornikov, je Tom Jones vse trofeje v resnici zaslužil.

V čem sta posebnost in pomen tega dela?

Predvsem v tem, da ne skuša doseči zanj nedosegljivih višin, z drugimi besedami, da se v svojem iskanju smisla ne ravna po izkušnjah drugih cineastov. Tom Jones je stoddostno angleški film — združuje vse najboljše označitve anglosaške mentalitete, od rafiniranega humorja do družbene satire, od izredne vizualne kulture do trdnega opiranja na odlike tiste kinestetične dediščine, po kateri se Britanski otoki ločijo od ostale Evrope.

In zgodilo se je nekaj čudežnega: ne da bi iskal modernost izraza v estetiki in tematiki zunaj svojega kroga, je Tony Richardson dosegel prav te odlike, in sicer tokrat na tako naraven, lahкотen in sam po sebi enostaven način — da človek zares ne more ostati hladen pred tem biserom šarma, duha in vizualne melodike.

Zelo slaba kopija, kakršno je distributor dal na naš repertoar, mi onemogoča pisati o barvi in njeni izredni vlogi v tem filmu. Žal je v plesnivo-zeleni zapovrstnosti barv, ki prekrivajo večino kadrov, mogoče videti le malo tega, to dejstvo pa še enkrat kaže s prstom na nemarnost naše reproduktivne kinematografije. Videti originalno kopijo Toma Jonesa pomeni dojeti vse njegove odlike in bistvene značilnosti ravno glede barve in njene uporabe. Kajti Richardson in njegov izredni snemalec sta po eni strani dala v svoje kadre vse tiste privlačne stvari, ki se jih spominjamo s platen Hoggatha, Tournierja ali Reynoldsa, po drugi strani pa z izpeljavo kinestetične dinamike in prostorninske niansiranosti dajeta pomemben filmski prispevek na tem področju. Razen tega dosežeta z uporabo barve fin ironični učinek, ker z njunimi toni in prelivanjem zelo pogosto opozarjata na skrito satirično noto materije. In prav to so tri bistvene stvari, na katere se opira Richardsonovo izjemno delo v celoti: po eni strani je zvest tradiciji in njenemu duhu, po drugi strani je preliel te vrednote v čiste filmske oblike, razen tega pa je vseskozi obdržal in razvijal duhovito distanco, rafinirano ironijo, s katero osvetljuje in podčrtuje celoto v njeni komični, minljivi vrednosti.

Pri zasnovi takšnega filmskega duha si je Richardson precej pomagal z romanom Henryja Fieldinga, po katerem je znani John Osborne napisal svoj najboljši scenarij. Tom Jones je obširen, mozaično zasnovan socialno pustolovski roman z izredno bogatim pregledom dobe, v kateri je nastal. V njem je opisana angleška družba 18. stoletja z vsemi svojimi tipičnimi družbenimi značajmi, z vsemi situacijami, ki določajo njeno hedonistično, malomeščansko zgradbo. Hkrati Fielding kot velik satirik podčrtuje vse tiste elemente, kateri pričajo o malih skrbih in pustolovskih idealih te dobe, ki je bila nagajena k temu, da je svoje skrbi in resnične probleme podredila zabavi in izletom v eksotična prostranstva domišljije.

Vse to sta Osborne in Richardson, kot smo že povedali, znala ohraniti v svojem delu, s čimer sta izpolnila svoj častni dolg literarni dediščini. Vendar pa sta obenem znala vse to prenesti v sistem vizualnega, kinestetičnega oblikovanja: zato sta šarm in komika ter duh in smisel tega filma nerazdružljivo povezana z njegovo pojavo na platnu in ne izhajata iz svojega literarnega vzora. Pomislimo samo na ingeniozno uverturo, v kateri je ob razigrani glasbi izra-

žena parodija na tehniko in način snemanja nemega filma; spominimo se izredne scene, ko Jones in prostitutka večerjata in se pri tem prepustita svojim željam po nasladi; spominimo se galerije likov, ki se kakor briljantne miniature pojavljajo v vsakem kadru — in si ustvarimo sliko o iznajdljivosti in domišljjski ingenioznosti obeh avtorjev, ki smo jima dolžni zahvalo za ta film.

Nič čudnega ni, če zapišemo, da je Tom Jones daleč najboljši Richardsonov film: kajti tako njegova dela iz prejšnjega angleškega obdobja, ki jih utesnjujejo v začetku na kratko omenjene značilnosti, kot tisto, kar je posnel v Ameriki (Svetišče), se v veliki meri razlikuje od ležernega, svobodnega duha Toma Jonesa.

V teh odlikah filma, naj še enkrat zapišemo, prevladuje tudi tisto, kar je v angleški kinematografiji najbolj pozitivno. To vsekakor nista eksperimentalnost in avantgardna originalnost, temveč predvsem iskanje smisla v dediščini in tradiciji. Mnoge vrednote iz dediščine in tradicije pa še kako čakajo na to, da bi jih nanovo prikazali, modernizirali in prilagodili novemu duhu. Pri teh vrednotah mislim predvsem na tipično angleški humor, ki je morebiti najbolj rafiniran v tem delu sveta, na zmožnost, da s šarmom in duhom nadomestijo vse tisto, kar Angležem očitno manjka glede modernizma in sproščene aktualne umetnosti. Prav na ta način pa si bodo znova pridobili svoje mesto v svetovni umetnosti, ne sicer vidilno, vendar pa zelo blizu vrha. Tom Jones je najboljši dokaz za to.

Ranko Munitić

Spodaj: Hugh Griffith v koprodukcijskem filmu SIVO OKO — ZLO OKO



TELEVIZIJA

Interpretacije oper v filmu in na televiziji

Priznani češki režiser profesor dr. Vaclav Kašlik, znan zlasti po revolucionarnih opernih režijah v nekdanji Veliki Operi v Pragi in kot pionir interpretacije opernih del v filmu in na televiziji je na kolokviju o sodobni operni interpretaciji v Leipzigu (ta je bil pod okriljem Mednarodnega gledališkega instituta ITI v Berlinu) predočil v svojem obširnem referatu **Operna interpretacija v filmu in na televiziji ter njuno delovanje na odru** probleme snemanja in prirejanja oper za film in televizijo. Izčrpno je osvetlil pozitivne in negativne strani takšnih, populari-

zacijskih snemanj operne umetnosti. V svojih uvodnih pripombah je Kašlik najprej govoril o različnih razvojnih stopnjah opernih predstav na televiziji, ki se v vseh državah pojavljajo na isti način v svojevrstnih režijah, primernih za televizijo, zato se pa vse bolj poredko prenašajo neposredno z gledališkega odra.

Predvajanje oper na televiziji je bilo v začetku nadvse privlačno zlasti za tiste v oddaljenih krajih, kjer opere še nikoli niso slišali v gledališču ali pa le redkokdaj. Glasbeno dramska dela pa so kljub začetnemu navdu-

šenju izgubljala svojo privlačnost pri občinstvu, zlasti pri ljubiteljih operne umetnosti, ki jim televizija le ni mogla nadomestiti tistega doživetja, ki ga more v svojem ambientu posredovati živo gledališče.

Oglejmo si torej na kratko tehnične možnosti operne interpretacije na televiziji, kakor jih je posredoval predavatelj kot izkušen praktik. Obstojijo trije načini snemanja opernih del. Prvi je direkten prenos operne predstave. Prenos opernega dela iz gledališča je sicer trenutno zanimiv in nosi v sebi pečat resnične atmosfere dela. Četudi včasih vsebuje neke zametke televizijske specifičnosti, pa takšen prenos v umetniškem pogledu ne zadostuje. Zato je predavatelj svetoval, naj se direktni prenosi omeje samo na svečane priložnosti in še te naj po možnosti ne prenašajo vsega dela. Umetniška hiba prenosov je v tem, da vsa odrska scena po režiserju in scenografu zavzema celoten pogled na oder, kar v prikazu ekrana postane dolgočasno. Detajlni posnetki pa zavisiyo na žalost bolj od slučajne porazmestitve pevcev pred televizijsko kamero in pa od tega, s katerega kota kamera snema, kot tudi od iznajdljivosti pri določitvi slučajno ponujenega izreza. Največkrat takšen prenos na ekranu ne more prikazati totalne odrske upodobitve, kot si jo je bil zamislil in želel gledališki režiser.

Drugi in tretji način snemanja sta v tem, da opero posebej naštudiramo v televizijskem studiu, in sicer bodisi po life-sistemu ali pa po playback-sistemu. Kot vemo, v life-sistemu igra orkester v ateljeju in kamere hkrati snemajo pevca. To metodo snemanja zagovarjajo mnogi televizijski delavci zlasti v Evropi, in po pravici: direktni posnetki slike in zvoka ne zagotavljajo samo brezhibne sinhronizacije, ampak predvsem direktni igralski in glasbeni užitek v nepotvorjeni resničnosti. Playback-sistem pa omogoča, da interpret igra pred kamero po sne-

manem petju na magnetofonu, bodisi da je posneto njegovo petje, ali pa poje kdo drug; njegova naloga je, da poje točno po posnetku, to se pravi sinhrono. To pa povzroča precejšnje težave izvajalcem, četudi na traku pojo sami, kaj šele, če morajo peti po nekem drugem. V prid temu sistemu pa govore velike možnosti za ponavljanje slikovnega snemanja, kar je tudi znatno ceneje, kot ponavljanje prizorov pri life-sistemu.

Nato je govornik opozoril še na potrebo, da bi na ekranu čim večkrat prikazovali pedagoške glasbeno-dramske programe. Od televizijskih režiserjev pa je zahteval več drznosti pri uporabi novih sredstev v glasbeno-dramskih predvajanjih.

Podobno je bilo z začetki filma. Samo dejstvu, da je bil film nem, je pripisati njegov pospešeni razvoj. Kljub posnemanju gledališča si je izoblikoval lastni jezik filmskega izraza. Čeprav je to znano, so mnogi poskusili visoki, stilizirani glasbeni izraz, bodisi opero ali balet, prenesti na film. Največkrat ni bilo pomembnejšega uspeha. Zlasti zato ne, ker so se poslužili zgolj filmskega prepisa. Takšni operni filmi sicer precej popularizirajo to ali ono glasbeno delo, ker ga lahko prenesejo na filmskem traku v oddaljena naselja, kamor doslej še ni bilo prispelo. Iz tega razloga je Sovjetska zveza do sedaj posnela največ oper in baletnih del. Pri razširjenosti njenega področja imajo takšni filmi vzgojno nalogo. Razen tega so tudi dokumentarno pomembni za bodoče generacije, saj očuvajo na traku značilne režije in scene ter znamenite igralske, pevske in plesne stvaritve.

Kljub vsemu temu pa je predavatelj prepričan, da je možno ustvariti prvorazredne glasbene filme ne samo z operetno, ampak tudi z operno glasbo. Kot primer je navedel, da se na primer nihče ne bi drznil filmati celotne Wagnerjeve opere »Tristan in

Isolda«. Mnenja pa je, da bi biografski izrez Wagnerjevega življenja v Švici, povezan z najboljšimi odlomki te opere lahko pomenil velik uspeh. Seveda je najbolje tudi v filmu približati se sedanjosti in pisati nova, posebej za film komponirana glasbena dela. Pot temu žanru utirajo izredno uspeli filmski musicali. Razlika je predvsem v globlji kompoziciji slike in glasbe. V osnovi mora najti glasbeni film svojo specifično dramaturško in slikovno zvrst, ki se mora vsekakor razlikovati s svojo posebno stilizacijo, vezano na glasbo, od običajne strukture filma. Samo tako si lahko glasbeni film pribori svojo pravico, seveda kot izjema v široki zvrsti filmske produkcije. Vsekakor je pravilno in potrebno, da bi se takšni filmi pogostejše pojavljali v svetovni filmski produkciji, ne samo kot potrebna poživitev filmske dramaturgije, ampak tudi zaradi kulturnih in vzgojnih vrednot. Čeprav je Kašlik v svojem televizijskem in filmskem praktičnem delu močno eksperimentalen in iskal logiko produkcije opere v stiliziranem igralskem gibanju in v sceni, vendar niso ostale nove tehnične pridobitve brez vpliva nanj. Prav ta, v osnovi realistična logika, ki zahteva potrebne spremembe v današnji operni situaciji, ga je pripeljala v to, da se na opernem odru poslužuje novih tehničnih pridobitev filma in televizije z uporabo tako imenovane scenske kinetike.

Nad vse izčrpno je profesor Kašlik predočil in razčlenil odsko kinetiko, to je uporabo gibljive dekoracije na opernem področju, pravzaprav spajanja filmske reprodukcije z živim gledališčem. Razložil je mnoge detajle iz svojih bogatih izkušenj pri odskih uprizoritvah nekaterih oper, kot so bile »Čarobna piščal«, »Don Juan«, »Intoleranca« in mnoge druge. Uporaba kinetičnih principov v omenjenih operah ni veljala samo kot gibajoči se dekorativni element,

temveč kot dramatična funkcija, ki se neposredno nanaša na uprizoritev. Podobno kot na televiziji dovoljuje kinetika razčlenitev po dramatičnih situacijah. Z navedbo primerov iz lastnih izkušenj pri filmu, televiziji, magnetofonskem traku, tako imenovanem Črnem gledališču in marionetnih lutkah daje ves ta tehnični medij velike možnosti, ki jih lahko s pridom uporabljajo tudi v opernih gledališčih. Konkretno je z velikim uspehom uveljavil imenovane tehnične pridobitve v uprizoritvi Offenbachovih »Hoffmanovih pripovedk« v znanem praškem gledališču »Laterna magica«. Obširno je Kašlik govoril tudi o principu poly-ekrana, to je deljenih ali skupaj sestavljenih 16 do 30 projekcijskih ploskev. Poly-ekran nudi bogate možnosti zlasti v uprizoritvah modernih baletov. Z ozirom na popolno uporabo filma in gibljivih slik na odru je opozoril na to, da naj osnovna metoda režije ne bo zgolj ilustracija dogajanj s pomočjo filma, ampak nasprotno kontrapunkt dogajanja in slike.

Na koncu je režiser Kašlik naglasil potrebo, da bi morala operna gledališča z omenjenimi tehničnimi pridobitvami izboljšati svojo osnovno tehnično opremo, ker bodo le tako lahko zadostila naraščajoče umetniške zahteve.

Po obširnem in na praktičnih izkušnjah podprtem referatu je poseglo v razpravo več diskutantov, ki so obravnavali predvsem tehnične televizijske probleme pri snemanju in predvajanju oper na ekranu.

Redaktor zahodnonemške televizije iz Kölna Karl O. Koch je govoril o svojih izkušnjah pri opernih režijah na televiziji. Trdil je, da se gledališka dramatika ne more povezati s televizijsko specifikom. Televizijskemu mediju je bližja epika. Na televiziji se v prvi vrsti pripoveduje neka zgodba. Zato meni, da so opere na ekranu podobne bolj knjižnim slikanicam, le nekatere, kot primer

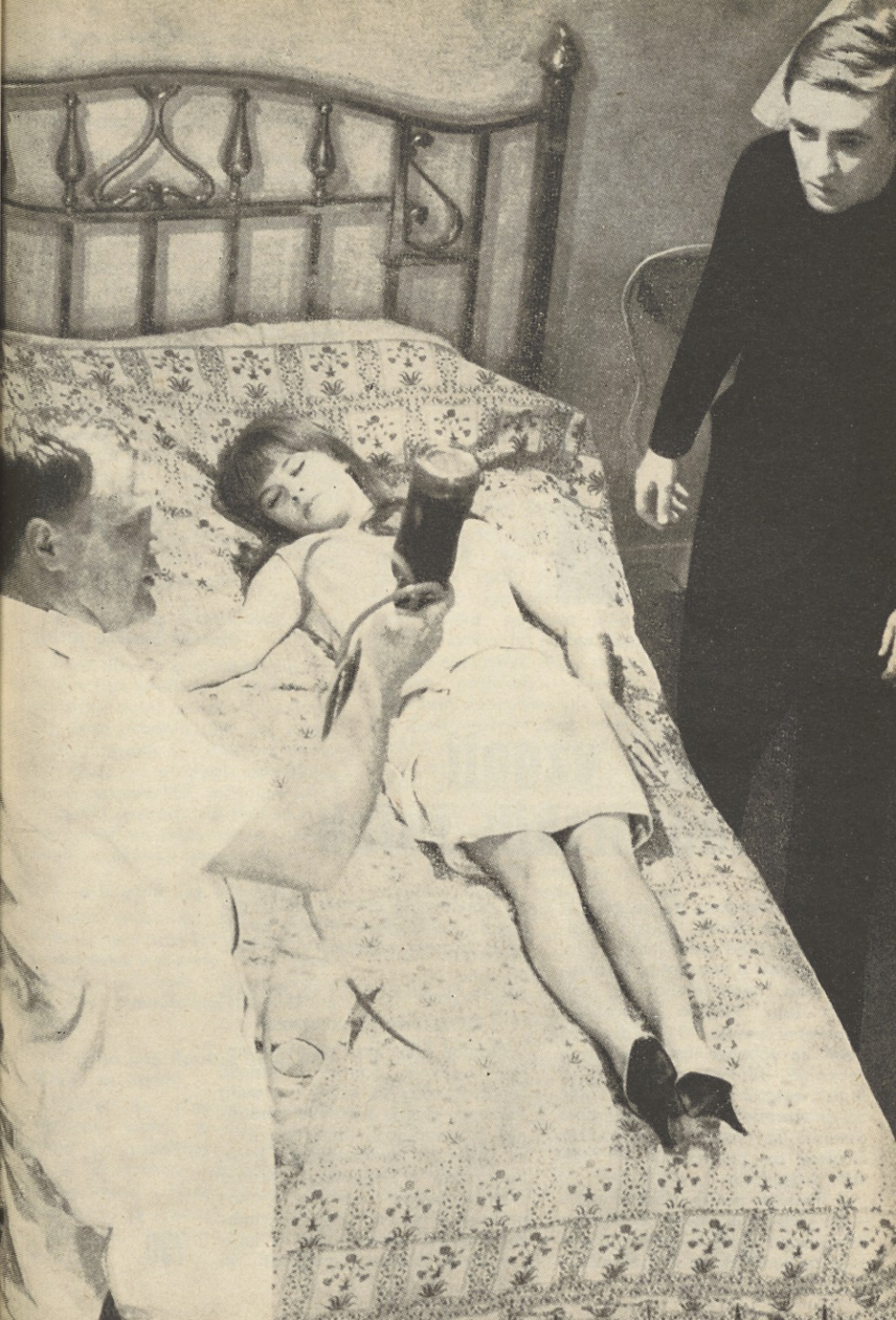
je navedel »Moč usode« in »Tra-
viato«, vsebujejo v nekaterih po-
gledih epske poteze, ki so še ved-
no bolj primerne za televizijsko
realizacijo kot na primer »Rigo-
letto«. Zavzel se je za interpre-
tacijo oper, ki so za televizijo
najbolj primerne. Prav posebno
pa je za pospešitev resničnih te-
levizijskih oper z naročili pri li-
bretistih in komponistih, kar ima
za eno glavnih nalog televizije
pri razvoju televizijske opere kot
posebnega žanra.

Wolfgang Nagel, zastopnik te-
levizije iz Vzhodnega Berlina je
v svoji diskusiji omenjal predvsem
potrebo po estetiki, ki je žal ni
najti v sami tehniki. Mnenja je,
da nesporni kvaliteten efekti ene-
ga ali drugega tehničnega od-
kritja ne bi smeli biti v nobenem
primeru sami sebi namen. Vse-
kakor zavisi vse to od obogatitve
substance. Množični medij televi-
zije je sposoben zadovoljiti po-
trebe, toda tudi vzbuditi nove po-
trebe. Omenil je direktni prenos
opere »Vitez modrobradec« iz
berlinske Komične opere, pri ka-
terem so televizijski delavci pri-
dobili dragocene izkušnje za kas-
nejša snemanja oper v studiu.
Brez posebnih tehničnih naprav
je bila kamera vključena zgolj
kot pripovedovalec. Izkazalo se
je, da je bil ta način posredova-
nja zelo primeren za odkrivanje
detajla notranjega življenja ne-
kega človeka. S tem je bila brez
gledaliških efektov dosežena
obogatitev odrske uprizoritve.

Nadvse živahno in zanimivo
diskusijo je zaključil režiser prof.
Walter Felsenstein z ugotovitvijo,
da je televizija dejstvo, s katerim
prihajamo v nasprotja. Izrekel je
tudi nekaj pripomb h Kašljikovim
izjavam glede snemanja oper.
Podprl je zahteve, naj bi se tele-
vizija z ozirom na svoj množični
značaj bolj zavzela za opero.
Vendar pa si je želel predvsem
interpretacij, ki ostajajo delu
zveste.

Emil Frelih

Slika desno: priprava na snema-
nje slovitega prizora transfuzije
iz novega Truffautovega filma
FAHRENHEIT 451. Na sliki sta
Julie Christie, letošnja nagrajen-
ka z Oscarjem, in sloviti Oskar
Werner. O filmu bomo podrobne-
je pisali v naslednji številki



FILM
KLUB
ŠOLA

O filmski vzgoji na madžarskih šolah

Na Madžarskem se je pričela priprava za filmski pouk v srednjih šolah pred enim letom. Zdaj že poročajo o rezultatih, ki nika-
kor niso nepomembni. V šolskem letu 1965/66 prisostvuje filmskemu pouku 10 000 dijakov; izdali so učbenik »Estetika in poznavanje filma«, antologijo o filmski estetiki in metodičen vodič za profesorje; ob tem moramo omeniti še vrsto propagandnih člankov ter pedagoških in filmskih prospektov.

S filmskim poukom nameravajo — ob razbijanju monopolističnega literarnega pouka — ustvariti pogoje za kompleksno in multipleks-

no poučevanje estetike, ki bi obsegalo književnost, likovno umetnost, glasbo, gledališče in film.

SNOV UČNIH UR IN UČBENIKA

1. Učna ura. O umetnosti

Namen učne ure: pojasniti nekaj osnovnih pojmov (znanost, realnost, estetika, splošna pravila za razumevanje kiparske umetnine) in posebnosti filmskega izraza (gibanje, avdio-vizualni izraz, podobnost z življenjem). Vzorna snov se, ustrezno naslovu, ne naša zgolj na eno umetnost, temveč zajema primere tudi iz književnosti, likovne umetnosti in

glasbe. Gledališče in film se komajda omenjata. To je edina ura brez filmske projekcije in brez omembe kateregakoli filma, ki ga obravnava besedilo učbenika.

2. učna ura. Različni posnetki, projekcije in njihova uporaba

Na dan pred učno uro si ogledajo učenci Cacoyannisov film »Elektra«. Med učno uro obnovijo po tem celotnem estetskem doživetju samo odlomek na ozkem traku (16 mm), ki ima le demonstrativno funkcijo: poudarja namreč osnovne estetske misli filma, ki so predmet trenutnega preučevanja. Tokrat vidijo začetek filma do umora Agamemnona, kar omogoči razumevanje različnih posnetkov (projekcije) in njihovo dramaturško uporabo. Vse to naj osvetli splošno estetsko pravilo: umetnikovo delo je v tem, da poudarja ali opušča: kar je bistvenega, podčrtuje in kar je manj važnega, pušča v ozadju.

3. učna ura. Osvetljava, položaj in gibanje kamere

Pred učno uro predvajamo Čuhrajev film »Balada o vojaku«. Pri ponovni, delni projekciji, pokažemo vrsto uvodnih slik: boj s tankom. Program te učne ure obsega razlago o vlogi osvetljave, njeni razporeditvi ter njeni dramaturški uporabi. Pri tem se znova poslužimo primerov iz književnosti in likovne umetnosti.

4. in 5. učna ura. Montaža.

Učna snov: rez kot tehnična nujnost, montaža kot dramaturška in estetska sestavina filma. Predvaja se odlomek iz filma »Svetlo nebo« z montažno sekvenco na postaji.

6. učna ura. Analiza filma (Variacije na temo)

Namen te učne ure: nuditi učencem vzorno analizo nekega filma po vsebinski in oblikovni plati. Tako rekoč metodično jih je treba uvesti v filmski prijem. Ob razčlembi je govora o kompoziciji, temi, vsebini in njihovih težnjah.

7. učna ura. Zvok in slika

Tudi pri tej učni uri predvajamo kratek film »Tema z variacijami« Toda predvajamo ga nemo, da ugotovimo, v kolikšni meri lahko postane kompleks glasbe, zvoka in šumov osnovna filmska sestavina. Nato ponovimo filmsko projekcijo. Vendar še pred tem opozorimo na značilnosti dveh možnih zvez med zvokom in sliko, namreč med sinhrono in asinhrono. To je projekcija, kjer preizkušamo različno križanje oziroma prepletanje med sliko in zvokom. Vojne slike iz odlomka »Objektivno« podložimo s hrupom vojaškega marša, sončne slike iz odlomka »Kakor krik« pa s Corellijevo glasbo. Po formalni logiki smo ustvarili ustrezno zvezo, a delo je postalo nesmiselno.

Nauk: umetniško delo je možno presojeti samo po njegovi notranji logiki. Odkrivanje te notranje logike je za gledalce moralna obveznost (razčlemba dela!), dojemajo pa jo lahko tudi ob asimilaciji in istovetenju; povsem naravno pa je, da mora imeti presoja svojo razdaljo (kritika!).

Za uspešno izvedbo tega programa je bil pripravljen učbenik.

Zadnje poglavje je majhen slovar, kjer najde učenec vsa važna imena, ki jih je slišal pri pouku.

Berlinski kolokvij o problemih otrok in filma

Nationales Zentrum für Kinderfilm und Fernsehen der DDR v Berlinu je novembra 1965 organiziral Drugi kolokvij o problemih otrok in filma. Štirideset tujih in prav toliko nemških avtorjev otroških filmov in filmskih pedagogov je tri dni razpravljalo o temi »Enotnost prenašanja spoznanj in vzgoje čustvovanja v znanstveno popularnih in dokumentarnih filmih za otroke« z namenom, da bi našli domiselnejše filmsko-proizvodne in vzgojne rešitve.

Udeležence kolokvija so v razgovor in polemike vpeljale teze o tej temi avtorskega kolektiva iz NDR z uvodnim referatom dramaturga otroških filmov Kurta Eiferta (NDR) in s koreferati: Pomen otroških filmov vzgojnega in izobraževalnega značaja (Boris Dolin, SSSR), Pojem vzgojnega filma (dr. Gábor Györy, Madžarska) in Sodobni aspekti didaktičnega v filmih za otroke (dr. Mirosław Vrabec, Jugoslavija). Z več kot dvajsetimi proiciranimi izbranimi filmi iz desetih dežel so referent, koreferenti in diskutanti dokumentirali svoja izvajanja.

Kolokvij je pripravil mednarodni zbor, ki so ga sestavljali predstavniki NDR, SSSR, Madžarske, Francije, CSSR, Belgije in Jugo-

slavije. Organizatorji so bili dr. Helmuth Häntzsche, dramaturg Ursula Geisler in filmski pedagog Irmgard Zauleck. Razprave je zelo taktično in izkušeno usmerjal vodja Centra prof. H. Häntzsche.

Kolokvij je sledil mednarodnemu raziskovalnemu delu: s pomočjo sovjetskega filmskega almanaha Horizont št. 1, sestavljenega iz štirih kratkih filmov — Most, Dok, Plava čebela in Latunja, so primerjalno določali stopnjo razumevanja in čustveno reagiranje otrok v Berlinu in v Banja Luki.

Profesor Häntzsche je po projekciji francoskega filma Zajčki v glavi s skupino berlinskih osnovnošolcev domiselno demonstriral udeležencem svojo priljubljeno raziskovalno metodo testiranja otroškega filmskega doživljanja gledanega dela.

Zelo žive debate so v okviru teme tega kolokvija aktualizirale tele aspekte odnosa otrok in kratkega filma:

a) Film močno emocionalno razburja otroško publiko, s čimer pomembno vpliva na oblikovanje mlade osebnosti. Otroška čustva niso samo nadgradnja nad spoznanji, predstavljenimi na platnu, ampak tudi »temelj« celokupnega doživljanja gledanega dela. To pomeni, da čustva zelo vplivajo na spoznavne prijeme filmskih vsebin, tako npr. lahko simpatija do igralca, osnovana celo na postranskih elementih, določa oceno ravnanja ali igralčeve osebnosti, ki ni objektivna. Lahko bi pogojno rekli: otroci se najprej emocionalno opredelijo, potem pa na tem konstruirajo opravičilo. Iz tega izhaja, da za avtorja otroških filmov ni važno samo, kaj pove, ampak tudi kako pove; to je način, ki zlasti vpliva na otroški čustveni register.

b) Sodobna umetnost za otroke, tako tudi film, resno upošteva mladega gledalca, bralca ali poslušalca. Sodobni otroci se upirajo infantilizmu, razvijajo novo senzibilnost, ki terja resnico o svetu. Filmski avtorji in pedagogi morajo drznejše odkrivati svetle,

zasenčene in niansirane plati življenja. Tematika otroških filmov vključuje vse več stvari, ki do nedavna niso bile za otroke.

c) Otrokova zmožnost razumevanja filma je večja, kakor mnogi domnevajo. Sodobni otroci od najzgodnejših dni spoznavajo svet direktno in indirektno, to je preko slike, televizije, filmov in zato se filmskim avtorjem ni treba ogibati sodobnejšega in zapletenejšega filmskega izražanja.

d) Poduk v otroških filmih ni direktno opozorilo ali opomin, ampak resnica v vsebini in ustrezni kinematični obliki, ki širi otrokov vpogled v svet okrog njega in vzbuja iskreno doživetje. Do pridiganja s platna kažejo otroci odkrit upor.

e) Filmska umetnost ni podložna pedagogiki, vendar je vedno v službi pozitivne vzgoje. Psihološko-pedagoški raziskovalni rezultati glede na otroka in film se nadaljujejo v direktna napotila, kako je treba snemati filme za otroke. Resnični umetnik s pomočjo talenta pogloblja tisto svoje specifično, kar je v njegovem delu novo tudi za pedagoško izkustvo sploh. Zato umetniška ustvarjalnost za otroke predstavlja talent, ne pa samo dobro voljo in znanje.

Predstavniki naše dežele (Dj. Fučijaš, K. Hajdler in M. Vrabec) so prikazali prisotnim animirana filma Igro in Metamorfozo ter z njima ilustrirali svoje teze o specifičnosti širokega diapazona filmske umljivosti glede na otroke različnih starosti in pa možnosti vzgojnega dela z otroki s posredovanjem resno obdelanih filmov.

Vsi udeleženci so kolokvij zelo pozitivno ocenili kot pomemben prispevek k znanstvenemu spoznavanju zapletenega otroškega doživljanja pred platnom in kot navdihujočo vzpodbudo za filmske avtorje.

Udeleženci so sprejeli predlog, naj bi bila tema Tretjega berlinskega kolokvija (1968) problematika dokumentarnega filma za otroke.

Mv

Ob zadnjem srečanju pionirskih kino klubov

V Sloveniji, za razliko od Hrvaške, Srbije in v zadnjem času BiH, nismo pospeševali otroške filmske ustvarjalnosti. To pa ne pomeni, da smo zavirali to dejavnost tamkaj, kjer je bilo zanjo zanimanje in materialne ter strokovne možnosti. Pionirske kino klube je oddelek za filmsko vzgojo Pionirskega doma v Ljubljani povezoval, organiziral je seminarje in študijske sestanke za vodje teh klubov in sodeloval pri organizaciji treh dosedanjih srečanj, ki sta jih pripravila Zveza prijateljev mladine in ljudska tehnika Slovenije v dogovoru z Odborom za film in TV Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Filmi prvega srečanja najmlajših

filmskih ustvarjalcev v Sloveniji leta 1964 so pokazali mnogo dobre volje svojih ustvarjalcev, manj strokovne pripravljenosti in še manj zavesti o tem, kaj lahko s otroškim filmom dosežemo. Filmi na letošnjem srečanju ob natečaju Zveze borcev in Zveze prijateljev mladine »20 let v svobodi« pa so pokazali, da so marsikje te začetniške bolezni že preboleli. Tako vidimo, da v Kopru, v Laškem in v Šmarjah pri Jelšah že delujejo kino klubi s svojo lastno fiziognomijo.

Film 1. november osnovne šole Stanka Premrla-Vojka iz Kopra je lirična pripoved o otrocih, ki krase partizanski grob. Njihova skoraj brezkončna hoja po poti, ki kot da nima konca, pripelje gledalca v tako čustveno razpoloženje, ko občuti, da gre tu za nekaj več, za nekaj nevsakdanjega. Zato tudi krasitev pozabljenega počivališča, označenega z v lubje vrezano zvezdo, ni le navadno dejanje. Je čustveno zlitje otrok z življenjem tega in drugih partizanov. Ko ob koncu filma kamera zdrсне z otrok na ostre grebene kraških gora, kjer se je po vsej verjetnosti partizan boril, občutimo čudovito srečanje sedanjosti in preteklosti, živih in mrtvih. V tem trenutku svečane intimnosti pa je tudi naša resnična vsakdanjost. Vsakdanjost, ujeta v tipičnostih primorskega pejzaža in nepokvarjena čustva otrok, ki so realizirali ta film.

Osnovna šola v Laškem je posnela film Spomin. Mati se ob prižganih svečah na grobu padlih borcev spominja svojega sina in njegove nasilne smrti. Jokajoči plamen sveče ter črna figura matere ob začetku in na koncu filma govorita o njeni neizmerni in nenehni bolečini. Tehtno in z izrednim smislom za lepoto in funkcionalnost izbrani kadri dajejo filmu ritem, ki spontano pripelje naša čustva do tega, da ob koncu filma postane materina

bolečina tudi naša. To pa je največji dosežek tega filma, ki se odlikuje tako po lepi fotografiji kot po primerno izbrani glasbi.

Najbolj izdelan, najlepše opremljen in tudi najbolj tekoče in jasno pripovedovan je film Kurirčkova pošta osnovne šole Šmarje pri Jelšah. Če ne bi bil pretkan s prisrčno otroško hudo mušnostjo in šegavostjo, bi bila scenarijska osnova tega filma enaka mnogim tipiziranim in slabo napisanim zgodbicam o pogumnih kurirčkih. Povedana tako, kot so to naredili s kamero otroci iz Šmarij, pa nam odkriva pravo otroško predstavo o časih, ki so zanje zgodovina. Filmska realizacija je nad scenarijem. S poslušom in tehtnim preudarkom so izbirali scene in izreze za posamezne kadre. Njihova funkcionalnost preseneča. Primerna glasba, šumi in zvoki dvigajo že tako skrbno izbrano okolje posameznih prizorov.

Žirija je dala prednost filmu Kurirčkova pošta iz Šmarij pri Jelšah. Vendar so otroci iz Kopra in Laškega šli dlje. Ob koncu njihovih filmov namreč ostane v gledalcu občutek resničnega filmskega doživetja. In v tem je tudi pomen otroškega filma. Ne samo lepo in brezhibno povedati neko zgodbo, temveč s filmom podati svoja razpoloženja, občutke in čustva, skratka svoj osebni odnos do prikazovanega. To je mnogo težje, a v vzgojnem smislu vendar mnogo pomembnejše. Saj z otroško filmsko ustvarjalnostjo ne vzgajamo bodočih filmskih režiserjev, igralcev, snemalcev, temveč hočemo z njo oblikovati filmskega gledalca prihodnosti, ki bo ob filmu čustvoval, razmišljal, se opredeljeval in umetniško delo vrednotil. In otroška filmska ustvarjalnost je samo ena od poti k temu cilju filmske vzgoje.

GRADIVO ZA POGOVOR

V rubriki FILM, ŠOLA, KLUBI smo do sedaj seznanjali bralce z oblikami in metodami filmskovzgojnega dela, ter skušali — kolikor se je pač dalo — spremljati domača in tuja prizadevanja na tem področju. S tem bomo nadaljevali. Uvajamo pa posebno podrubriko, v kateri bomo objavljali analize posameznih filmskih del, ki so v prvi vrsti namenjene filmskovzgojnim delavcem. Upamo, da bomo s tem ustregli večini bralcev naše rubrike.

Lepo življenje

Podatke zbral in sestavil: Hubert Arnault

Proizvodnja: Films du Centaure, Paul de Roubaix, 1962, 1h 45.
Režija: Robert Enrico. Scenarij in adaptacija: Robert Enrico. Dialogi: Maurice Pons. Asistenti režije: Serge Witte, Claude Othin-Girard, Jean François Adam. Kamera: Jean Boffety. Scenografija: François de Lamothe. Glasba: Henri Lanoé. Montaža: Denise de Casabianca in Jacqueline Meppiel Igrajo: Frédéric de Pasquale, Josée Steiner, Lucienne Hamon, Françoise Giret, Odile Geoffroy, Aline Bertrand, Grégory Chmara, Nicole Desailly, Nane Germon, Roger Jacquet, Jean-Pierre Lituac, Alice Reichen, André Zibral. Dokumenti: Actualités Françaises. Vezni tekst: Philippe Este.

SCENARIJ

Frédéric, ki so ga demobilizirali po 27 mesecih vojaškega roka, se končno vrne prost v Pariz. Tu je »lepo življenje«.

Vrne se na večer 14. julija. Srečen je, da lahko spet vidi svojo mestno četrt, bulvar St-Michel in svojo sobico v ulici Huchette. Najbolj srečen pa je, ko spet najde — sredi priložnostnih plesalcev, ki poživljajo ta večer — svojo mladostno prijateljico Sylvie, ki jo ljubi in ki se z njo kmalu zatem poroči. Na poročnem potovanju v Monte Carlo — to je imenitno darilo nadvse petičnih družinskih prijateljev — zaživita v nekolikanih neresničnem ozračju razkošja; nato se vrneta v Pariz, v malo podstrešno sobico in resničnost.

Sylvie dela v frizerskem salonu, Frédéric pa, ki je fotograf in je prebil zadnji dve leti brez zaposlitve, se požene na lov za službo. Pregarjajo ga spomini na vojaško življenje, zato je neurejen, nemiren, živčen in le stežka se poskuša spet privaditi na normalno življenje. Najprej se zaposli v nekem fotografskem laboratoriju, nato je turistični fotografski vodič, pa spet fotograf za novoporočence in končno »postopaški« fotograf na bulvarjih. Tako je daleč od »lepega življenja«, o katerem je sanjal, in ko izve, da se mu bo kmalu rodil

otrok, ga to nikakor ne reši skrbi, ki tarejo njegov mladi zakon.

Tu je tudi mučno iskanje stanovanja, polno težav in ponižanj, pa politični in družbeni dogodki, ki zastrupljajo zrak vsakdanjosti.

Končno se sreča le obrne. Frédéric si najde dobro službo s kreditom pri reklamnem podjetju, se vseli z ženo v lastno majhno stanovanje in lahko misli brez strahu na otroka, ki se bo rodil, pa na bodočnost svoje družine.

Toda na vsem lepem prinesejo nekega jutra orožniki Frédéricu vpoklic v vojsko.

POMEN FILMA LEPO ŽIVLJENJE

Film Roberta Enrica zavzema v francoski kinematografiji posebno mesto. Le malokateri film posveča scenarij perečim problemom Francije. To je storil film *Lepo življenje*, ki so ga omočile ekonomske okoliščine pri snemanju, torej pridobitev novega vala v korist režiserjev, ki žele uspešno snemati drugačne filme kakor drugi.

Prisluhnimo, kaj pravi Robert Enrico o teh snemalnih okoliščinah:

»Tehnično sem se okoriščal z lahkim materialom ekip »filma-resnice«, ker sem želel, da zažive moji junaki v vsakdanji resničnosti; nikoli bi tudi ne bil mogel posneti niti polovice objektov Lepega življenja v ateljejih, ker sem imel za to premajhen predračun. Mnoge zunanje prizore v Parizu smo posneli mimogrede in s skrito kamero; igralce smo spuščali na prizorišča z mimoidočimi, pristnimi statisti; kar se da neopazno osvetljavo smo pripravili vnaprej, tako da so le poudarjali razpoložljive izvore svetlobe. Zdi se mi, da to pomaga igralcem, saj se tako počutijo v resničnem okolju s pristnim zvočnim vzdušjem (ki ga v ateljeju ni in se ustvarja šele pri zvočni montaži).

Za cenene filme, torej za mlade režiserje, je značilno, da so predstavili snemanje zaradi varčnosti na cesto. To je najvažnejše, kar je pripispeval novi film h kinematografiji. To je tudi mladostni zanos, ki ga srečujemo ob nastanku vseh novih filmskih oblik, ki pomenijo začetek neke nove šole... Spomnimo naj samo na povojni italijanski film...«

Robert Enrico je torej posegel po snovi, ki mu je bila pri srcu. Predmet svojega filma opredeljuje takole:

»Glavni junak, Frédéric, je spoznal, kaj je vojna, šele v Alžiru, zakaj ob koncu svetovne vojne mu je bilo komaj pet let. Ves njegov povratak je pod vtisom spominov, pod vtisom tega, kar je tam počel, v kar je verjel... in vrne se prav na pragu življenja, ko naj se vse šele začne, ko so možni vsi upi, vsi načrti, zakaj zdi se, da je končno zares svoboden.

Vendar pa je politični kontekst tega življenjskega obdobja takšen, da se je možno bati najhujšega. Sodobni svet ne dopušča več iskanja sebične sreče. Vse, kar se dogaja v svetu, zadeva vsakogar. Človek je ujet v družbeno in politično dogajanje. Znati moraš izbirati, sicer se boš nekega jutra zbudil in presenečeno ugotovil, da so te potegnili v pustolovščino, o kateri si mislil, da se te ne tiče.

Nekoliko gre pri tem tudi za parabolo. Vsakdo je proti vojni, toda, ko je vojna tu, gre nazadnje vsak na vojsko. Če ne maraš vojne, delaj za mir; toda že samo živeti je presneto težko. Ta nejasni poziv slišimo na vsakem koraku te hladne vojne, našilja in krivic — na vsakem koncu sveta v nekoliko drugačni obliki.«

DRAMATURŠKA ANALIZA

Zgodba scenarija je preprosta. Razvija se, kakor se pač razvijajo Frédéricova dejanja. Najvažnejši del filma je seveda tisti, ki se nanaša na težave mladih zakoncev, ko živita v podstrešni sobi, ko se borita za vsakdanji kruh in se ubadata s skrbmi za prvega otroka.

Poudarek na težkih življenjskih okoliščinah, ki zadevajo mlade ljudi na pragu življenja, je nekak stalni krik filma, ki deloma razlaga Frédérico politično zadržanje. Kakor opozarja Robert Enrico v nekem intervjuju,* je to odraz »60 % Francozov, ki se ne bore ne na levi, ne na desni.« Surovi konec z vpoklicem Frédérica je mišljen kot klic, ki naj zdrma »zapršenost« ljudi, ki jih uspava kolektivna odgovornost, a žive v umetnem udobju, ki visi le na nitki.

KAMERA-RESNICA

Enrico si je zamislil svoj film kot filmski žurnal. Zato se je trudil, da je posnel slike v reportažnem tonu. Kamera zlahka lovi osebe ter jih ujame v najizrazitejših držah in dejanjih. Enrico sestavlja vsakdanje življenje iz pristnih prizorišč, ki jih oživlja resnično število prebivalcev malega sveta različnih pariških četrti. Narava, posneta sredi življenja, vnaša torej v njegov neposredni stil veliko bogastvo.

Toda ob teh malih svetovih, ki žive drug ob drugem, ne smemo pozabiti na ostali del planeta, ki ima svoje skrbi, težave, spopade, ki pozna še drugačno brezsčrnost in vnebovpijoča nasilja. Tenko uho mora prisluhniti vsem tem problemom. Toda ušesa so navadno gluha, oči se obračajo raje k bolj rožnatim prizorom, duhovi pa so v zagati avdio-vizualnih posilstev, mrtvičijo mišljenje. Ob tem direndaju ima torej Enrico docela prav, da pomeša med svoje posnetke nekaj montažnih sekvenc, ki opozarjajo na to, da je svet v celoti v nenehni vročici. Preteklost in sedanjost vse preveč dejavno odločata o naši bodočnosti, da bi ju smeli omalovaževati. Frédéric je odgovoren, vendar se ne zanima za svet. Vede se tako, kakor da se ga nič ne tiče. Frédéric ni edini primerek človeka, ki »deluje« na ta način. Državljan, ki brezbrizno izroča svoje možnosti delovanja v roke drugih, ne zasluži, da ga imenujemo državljana.

POGLEDI NA ALŽIRSKO VOJNO

Izražajo se predvsem v »razmišljanjih« nekaterih oseb. Star gospod v vlaku pravi na primer:

»Kaj pa, če bi vam še jaz povedal, da imam za sabo 96 mesecev soldaščine«, in to v tonu, ki pomeni: »Le čemu se pritožuje ta mladina s svojimi 27 meseci!« Kot drug primer navajamo »parolo« v glasul »off« med poročnim koktajlom: »Sicer pa, saj veste, kako je povedal radio... Alžir terja manj smrti kakor avtomobilske nesreče.« Lepa tolažba!

Vojno je čutiti tudi na ulicah in film kaže policijsko vzdušje, ki vlada v Parizu: C. S. S.* legitimiranje, racije v Latinski četrti in vojno propagando s tovornjaki rekrutov.

Mlada zakonca Sylvie in Frédéric

Frédéric:

»Ha, vam res 27 mesecev še ni dovolj? To ni v Pontoise! To so puščave, puščavske sipine, pa strah v kosteh! 27 mesecev! Čas bi bil, da bi se že končalo, mar ne?!«

Frédéric spet zadihla pariški zrak, demobilizirali so ga. Spet živi svobodno in lepo v svoji pariški četrti, svojem svetu. Na praznik 14. julija spet najde na plesu ob zvokih trobente svojo zaročenko. Spet je v stiku z življenjem in alžirsko vojno si želi čim prej pozabiti:

»Nekatere stvari bi pač rad pozabil... o tem ne bova nikdar govorila, kajne? Zame so pokopane«, pravi Sylvie, nakar doda značilni stavek:

»Zdaj naj sami gledajo, kako se bodo izmotali.«

* »Image et son« št. 174

* C. R. S. — letеća policija

Znebil se je vojnih obveznosti in s Sylvie lahko začne skupno življenje. Po krščanski tradiciji se poročita civilno in cerkveno. Za poročno darilo milijardenjev potujeta v Monte Carlo. Zaživita sanje o bogatem svetu, kjer je lepo življenje samo vprašanje denarja. Dokler je prvi čas skupaj s Sylvie, Frédéricu to rožnato življenje kar zadošča. Toda sanje kmalu minejo in življenjska resničnost je povsem drugačna. Frédéric mora služiti vsakdanji kruh in najti stanovanje. Gre za dve težki vprašanji, ki se zajedata v začetek življenja mlade družinske celice. Ob teh nestalnih materialnih okoliščinah takoj razumemo, da sprejme Frédéric naznanilo o svojem očetovstvu s skrbjo.

Sylvie: »Oče boš postal.«

Frédéric: »Se ti zdi to vesela novica, kaj? Meni je, kot da bi mi opeka padla na glavo!«

Življenje teče dalje, z vsemi svojimi problemi. Nadaljuje se tudi življenje drugih, nadaljujejo se tudi zunanji dogodki: tu atentat, tam pregled legitimacij, pa spet izbruh prepira z vojaki.

Frédérica preganjajo v spanju blodni spomini na alžirski čas. Vendar se polagoma vživlja v meje sedanjosti, ki mu jo predstavlja delo za odplačevanje kredita in novo stanovanje v državnem bloku. Zapira se v življenje, ki na vsak korak natika slepice na oči. Vživlja se v sebično rutino, ki se ne meni za »veliki« zunanji svet in njegovo življenje. Šele vpoklic pod orožje opozori Frédérica, da zunanji svet računa z njim. Tako se mora lastni volji navkljub udeležiti dogodkov in obvezno prispevati k njihovem nadaljnjemu teku.

Sylvie:

Je marljiva in ljubeča, torej vseskozi normalna žena. V njej bi zaman iskali kaj drugega kakor sliko zdravega francoskega dekleta, kakršno srečuješ vsak dan na cestah. Njena največja želja je, da bi si ustanovila dom, imela otroke in jih kar najbolje vzgojila. Sylvie streми za tem, da bi ljubila in bila ljubljena ter imela družino, ki jo (glasno) občudujejo prijatelji.

SKLEP

Ob globlji analizi vsebine Lepega življenja lahko ugotovimo, da nam je naša kinematografija le malokdaj nudila tako sodoben film, tako jasno sliko naše družbe in — ker je iskreno — tako ganljivo delo o naši mladini.

PEDAGOŠKI ELEMENTI

Lepo življenje ustreza vsem našim združenjem. Realistično, lahko čitljivo in razumljivo bistvo filma mu zagotavlja popolno dojemljivost. Ob obravnavi filma se bomo povrnili k tekstu, ki jih navaja Robert Enrico, ter poudarili režiserjevo prizadevanje po nezlaganem filmu, spektralni analizi določene plasti francoske mladine. Diskusija bo zajela celoto problemov, ki jih načena film: življenjske okoliščine, politično aktualnost, stanovanjski problem, vojaški rok in vojsko, pojem pasivne meščanske družine, vesoljno nasilje, militarizem. Ugotovili bomo, koliko se je režiserju posrečilo vse to ustvariti s preprostimi izraznimi sredstvi ter se nekoliko dlje pomudili ob razčlembi »stila« prve pol ure projekcije, ki pomeni imeniten dosežek v sodobnem filmskem izrazu.





ZA AMATERJE

Amaterji in njihov film

Amaterski film je v okvirih jugoslovanske kinematografije v zadnjih nekaj letih nehal obstajati izključno kot hipoteza, kot možnost, kot neodkrito področje, ki gorečnejšem ponuja svoje šele slutene vrednote in meglene kreativne perspektive. Že nekaj časa naš amaterski film živi kot samosvoja, originalna vrednota, kot prisotna in potrebna dimenzija stvariteljskega boja s celuloidnim trakom, skratka kot eden izjemno vitalnih činiteljev umetniškega vzdušja, nadarjenosti in poetske suverenosti domačega filma.

In prav ta angažirana prisotnost, ki vse bolj zavzema dimenzije zanesljivega, preizkušenega dejstva, vsiljuje tudi potrebo, da se posvetimo temu pojavu v vseh niansah njegove zapletenosti, skratka, da se ga lotimo kot celote, ne pa kot fragmentarnega pojava kratkoživega pomena in še bolj kratkožive vabe zanimanja.

Ta zahteva kategorično raste iz uspeha, ki ga jugoslovanski amaterizem dosega iz leta v leto, iz vseh tistih prepletenih sozvočij, ki se rojevajo iz njegove prisotnosti in poetske interference v ok-

virih in kategorijah profesionalne, starejše in recimo bolj izkušene kinematografije igranega, dokumentarnega in risanega filma.

Zavzemam se za pojem »kinematografije amaterjev« kot pojava, ki je in se razvija v okviru jugoslovanskega filma in vztrajam pri pojmu kinematografije kot znanilca širokega, zapletenega, izvirnega in samosvojega gibanja, ki prestopa vse lokalne meje in efemerne direktive in se po vrsti svojih rezultatov vključuje v višjo obliko enotnega gibanja, raznorodnega po niansah in bogatega po rezultatih. Na ta način je mogoče potegniti mejo med amaterskim in profesionalnim filmom, vendar ne take meje, ki bi jo pogojevali samo zunanji faktorji, torej različne oblike in metode ustvarjanja, ampak prav tako tudi notranji razlogi, v prvi vrsti dosežene vrednote, katere so na teh dveh ravneh različne narave. Ne gre tukaj primerjati obeh teh dveh ravni in ne nameravam govoriti o vseh problemih, ki izhajajo iz takega obravnavanja gradiva. Naj nam bo v tem trenutku dovolj ugotovitev, da jugoslovanska kinematografija obstaja in se razvija na obeh ravneh svoje eksistentnosti — na ravni amaterske in na ravni poklicne dejavnosti. Razlike so izključno zunanje narave in izhajajo iz drugačnega odnosa do narave filma, njegove proizvodnje in eksploatacije. Na ravni kvalitete, na področju doseženih vrednot pa ni več apriornih razhajanj: amaterski film daje danes domačemu platnu vsaj prav toliko vrednosti kolikor profesionalni film, in vsaka globlja analiza bi lahko pokazala, da daje pogosto tudi več od te mere. Žal premalo znana širokemu krogu publike, celo več, nejasno začrtana tudi v zavesti mnogih domačih cineastov, kritikov in teoretikov, ostaja amaterska dejavnost nekako potisnjena v pozabo, obsojena na molk in prepuščena bolj stihijским kakor premišljenim posegom, ki komaj kdaj

spravijo na dan kaj iz njene bogate strukture. Z rušenjem obdaja molka in nezainteresiranosti, ki obdaja to področje, bo sama od sebe padla vrsta predsodkov in napačnih prepričanj.

Govoriti bi bilo treba tudi o vseh vezeh in notranjih tokovih, ki vežejo amaterski film s profesionalnim delom jugoslovanskih cineastov. Celo najbolj površna analiza bi pokazala, da se izkušnje prenašajo samo v eni smeri, to je od amaterskega na profesionalni film, kakor bi pokazala tudi, da jugoslovanski profesionalni film dolguje številne svojih vzponov in poetičnih isker bodisi izkušnjam, bodisi avtorjem, ki so z enega področja prešli na drugo, konkretno z amaterskega na profesionalno. In to, vzeto v celoti, ni malo važna točka, ki si jo je amaterski film pridobil v svojem razvoju in afirmaciji.

Na čem temelji teza o amaterskem delovanju kot posebni celoti, nekako kot kinematografiji v kinematografiji?

V prvi vrsti na bogatem profilu notranjih gibanj, na stilističnih raziskavah, eksperimentalni usmeritvi in tematskih celotah, ki so se izkristalizirale na različnih krajih iz prizadevanj posameznih klubov in skupin. V drugi vrsti na številnih zanimivih in zapletenih avtorskih osebnostih, ki delujejo v teh okvirih in od katerih vsaka predstavlja po svoji vsebini in pomenu v zelo čisti obliki prav tisto, po čimer naš film že zdavnaj toži, ko si prizadeva dokopati se do neobremenjene, vitalne, samosvoje avtorske kvalitete.

Povejmo nekaj besedi o vsakem od teh pojavov.

Včasih so imena in nazivi posameznih amaterskih kino-klubov širom po deželi bolj ali manj kazali kvaliteto, količino moči, ki se ukvarjajo s tem področjem. Danes je mogoče naštetih desetin klubov, od katerih pri dobrem poznavalcu gradiva vsak izzove precizno asociacijo na povsem določen in izdelan stilni profil, na posebno področje poetske obravnave, na lastni pomen, na izvir-



Zgoraj: Maurice Ronet in Paul Frankeur v Astrucovem filmu DOLGI POHOD, ki zajema snov iz delovanja makijevskih oddelkov v zasedeni Franciji

no iznajdene metode ustvarjanja in kinestetskega oblikovanja. Drugače povedano, imena klubov postajajo na svoj način simboli določene vrednosti, izvirnosti in poetske samostojnosti. Dovolj je omeniti samo nekatere izmed njih, na primer Odsev iz Ljubljane, Kino-klub Zagreb, Kino-klub Split, Kino-klub Beograd, potem klub Slavica iz Pitomače, pa je takoj mogoče dojeti, kolikšna razlika je med temi skupinami, koliko različnih namer, koliko vrednot, ki ničesar ne dolgujejo druga drugi, marveč poetično izražajo svoje pogojnosti in značilnosti okolja, v katerem so vzkile. In tako se na temelju te bogate

raznorodnosti, oplemenitene s talenti in podprte s pridnim delom, pred nami iz posameznih kamenčkov naenkrat sestavi mozaik zanimivega gibanja, ki v resnici presega vse lokalne in trenutne omejitve. V njem moramo videti znak neke notranje energije, ki mladega človeka iz različnih krajev naše dežele vodi do tega, da se loteva celuloidnega traku in mu poskuša izviti katero njegovih skritih poetskih skrivnosti.

Ta enotni ton, ki ga je mogoče začutiti v delih določene skupine mladih ustvarjalcev, nikakor ni rezultat kake premišljene konstrukcije po medsebojnem dogo-

voru, ni posledica nikakršnih iz-
umetničenih posegov v gradivo,
s kakršnimi bi amaterji poskušali
doseči navidezno enotnost svojih
prizadevanj. Te identičnosti po-
popolnoma poetične narave iz-
hajajo iz tiste spontane, vitalne
vezi, ki že obstaja in vse pogo-
steje povezuje mladega avtorja
za kamero in svet, ki se pred
kamero prikazuje, svet, ki je v
vsakem kraju drugačen in nepo-
novljiv in ki vsakokrat zahteva
lastne, prav tako neponovljive ob-
like umetniškega oblikovanja na
platnu.

Drugo bistveno značilnost pred-
stavljajo posamezni avtorji, mla-
de osebnosti, ki imajo za seboj
že dovolj veliko število uspešnih
in zanimivih del, iz katerih je na
osnovi notranjih sozvočij in skup-
nih poetskih niti mogoče splesti
pomen opusa, še vedno na dolo-
čen način odprtega bodočnosti,
vendar začrtanega v preteklosti
in prisotnosti v sedanjem trenut-
ku. To so verjetno tudi najzanimi-
vejši materiali, saj obstaja vrsta
imen, ki bi po svojih ustvarjalnih
rezultatih zaslužila natančnejšo
obravnavo in raziskavo. Omenimo
samo nekatera, brez reda in iz-
biranja, pa bomo takoj opazili
močno avtorsko noto, ki v celoti
preveva območje amaterskega fil-
ma: Vladimir Petek, Tomislav Go-
tovac, Tomislav Kobia, Ljubiša
Grlić, Mihovil Pansini, Lordan Za-
franović, Ivan Martinac, Karpo
Ačimović, Jure Pervanja, Borko
Niketić, Adam Mitić, Sava Trifko-
vić, Svetolik Maričić in še neka-
teri drugi. Mar to niso še kako
zanimivi profili mladih, nadarje-
nih osebnosti, ki že na zelo inten-
ziven način živijo v kadrih svojih
filmov in vse popolneje obvladu-
jejo bogate izrazne dimenzije
platna? Njihova ustvarjalna pri-
sotnost pa je ena najvažnejših
obvez vsakega kritika, ki se po-
loti amaterskega filma, ker so ta-
ke avtorske osebnosti, to ponav-
ljam in poudarjam, prav tisto, za
čemer tarna naš profesionalni
film, niti zdaleč tako bogat po
individualnostih in niansah.

R. M.

IV. festival amaterskega filma Slovenije

V Klubu poslancev v Ljubljani
so 12. februarja 1966 prikazali od
66 prijavljenih amaterskih filmov
9 izbranih — nagrajencev IV. fe-
stivala amaterskega filma Slove-
nije. Prireditelji so poskrbeli za
zunanji vtis in pokazali, da se za-
vedajo pomena, ki ga ima slo-
venski amaterski film za filmsko
umetnost na Slovenskem. Otvori-
tev in projekcija nagrajenih fil-
mov sta odsevali vzdušje, vzorno
v primerjavi s tistim ob premierah
slovenskih profesionalnih filmov.

Predstavljeni in nagrajeni filmi
so dokazali, da prihajajo iz smeri,
ki je nujna za razvoj vsakega
amaterskega filma in sloni v tu-
jini na utrjenih zahtevah: da mo-
ra vsak amaterski film pokazati

homogenost štirih osnovnih sestavin — scenarija, režije, kamere, montaže — in obvladanje sodobne amaterske tehnike, a pri tem mora biti zagotovljena enakopravnost in svobodna izbira vsebine in zvrsti. Vseh 9 nagrajenih filmov poizkuša zadostiti tem zahtevam. Šest filmov je delo samorastniških amaterjev, ki so imeli na voljo preprosto kamero, osemmilimetrski trak in tisto, kar nosijo v sebi velikega ali majhnega, kar jih sili, da bi se izrazili in izpovedali. Drugo polovico pa so sestavljali trije filmi, Velika čarovnija, Ariel, Iluzija, kot proizvod, ki je imel na voljo večja tehnična in denarna sredstva, večje izkušnje in večjo izrazno moč; prestopili so mejo amaterskega filma in postali že profesionalni po lepoti izraza, predvsem pa kot tehnični izdelek. Vseh devet filmov nosi v sebi zametke avtorskega filma, kajti avtorji razmišljajo o sebi in svetu okrog sebe in se izražajo zavestno, ali pa jih k temu sili nuja podzvesti.

Dokumentarni film LONČENE PIŠČALKE Uroša Kreka noče biti le dokument o obrti, ki izumira, temveč hoče razmišljati o minljivosti. S preprostim izrazom išče odmev v gledalcu in želi opozoriti na podtekst, ki je podložen pod slike. Nemoč izraza je v montaži. Dokumentarni film NAVADNO ŽIVLJENJE Vinka Rozmana razmišlja o pomenu življenja, ujetega v vsakdanjost, ko ga kamera gleda iz ptičje perspektive malega mesta. Rozman ujame s kamero marsikateri trenutek resnice, iz posameznih situacij pa mu ne nastane to, kar misli, ker še ne obvlada montažnega reza kot sredstva, s katerim bi sestavil v celoto pripoved in vtise. Igrani film IN KAJ SEDAJ? Zmaga Jeraja predstavlja odtujenost. Vzel je le dve situaciji: on in ona pri mizi in na postelji. Jeraj se je približal človekovemu obrazu do detajla in ga ni maral več zapustiti. Hotel je prodreti vanj do mikromimike. Osebná prizadetost mu je narekovala statiko mizan-

scene, izbiro izreza, atmosfero osvetlitve. Našel je prava ravnotežja in razmerja, kar dokazuje, da ve, kaj hoče in zna tisto, kar občuti, tudi izraziti. Osnovna šibka točka, ki ga izdaja, da ni profesionalc, je rez v montaži. Igrani film NEVARNOST Vlada Modica je film situacije med vlakom, ki prihaja in pozabljenim otroškim vozičkom z otrokom na odprti progi. Avtor je samemu sebi skozi situacijo odprl pogled na moč paralelne montaže in z njo na moč filmskega izražanja, a tega ni znal uporabiti več kot do opisa. Žanrski film FANTAZIJA Vaska Preglja kaže toteme v slavi in minljivosti. Dobra predloga pred kamero, neurejeni vtisi na filmskem traku. Žanrski film POSLEDNJI WEEKEND Naška Kržnarja je literarno jasen, a filmsko nevaren izlet v avtorju neznana področja filmskega izraza, kjer začno zlepljeni kadri razmišljati in pripovedovati mimo avtorja, kar zelo hitro lahko pripelje do laži. Amater na tak način najhitreje za zmerom izgubi stik z resnico. Antifilm je nekaj drugega.

Dokumentarna filma VELIKA ČAROVNIJA in ARIEL ter žanrski film ILUZIJA pa so že profesionalni po izvedbi in tehničnih možnostih. ILUZIJA Fedorja Remsa in Marjana Cilarja zadovolji kot tehnični dosežek (estetika in triki), po obliki je televizijska plesna točka, v barvni kompoziciji pa se zgleduje po ameriških revijskih točkah. Idejni nalepek zmanjša vrednost. ARIEL Marjana Cilarja je dokumentarni film o Izraelu, v katerem avtor niha v izrazu med filmskim esejem in reportažo naročenega filma. V zunanji obliki pa je Ariel samozavestno delo. Film VELIKA ČAROVNIJA Slavka Jančarja pa stopa pred vrsto slovenskih filmov z etnografsko tematiko in jih preseže vse, kajti Jančar se je rešil gola etnografskega zapisa in razširil staroslovenski obred v spev slovenski zemlji in človeku. Velika čarovnija pa je tudi odraz re-

žiserjeve vere v zmago življenja nad smrtjo. Eden med lepimi trenutki — in teh ni malo, če gledalec hoče prisluhniti — je tisti, ko Jančar zavestno pretrga slavo-spev in se vrne v realnost, v kmečko hišo, v prizor, ki spominja po situaciji, barvi in kompoziciji na Petkovškovo sliko.

IV. festival slovenskega amaterskega filma pomeni uspeh amaterskega filma in opozorilo profesionalnemu slovenskemu filmu.

Vojko Duletič

Pripis: žirijo so sestavljali: Mile de Gleria, filmski delavec, Emil Smasek, dramaturg, Marjan Maher, urednik pri RTV Ljubljana, Črt Škodlar, filmski režiser in Franc Soklič, kinoamater.

Prvo nagrado Zlato medaljo je dobil dokumentarec Velika čarovnija avtorjev Slavka Jančarja in Marjana Cilarja iz Kinokluba Unikal, Ljubljana. Tri tretje nagrade Bronaste medalje so dobili dokumentarni filmi Ariel avtorja Marjana Cilarja, Lončene piščalke avtorja Uroša Kreka in Navadno življenje avtorja Vinka Rozmana. Med igranimi filmi prva nagrada ni bila podeljena, drugo je dobil avtor Zmago Jeraj iz Kinokluba Maribor za film In kaj sedaj?, tretjo pa Vlado Modic iz Šmarja pri Jelšah za film Nevarnost. Med žanrskimi filmi je dobila Zlato medaljo Iluzija avtorjev Fedorja Remsa in Marjana Cilarja iz kinokluba Uni-

kal studio, Ljubljana; Srebrno so podelili Fantaziji avtorja Vaska Preglja iz ljubljanskega Kinokluba; Bronasto pa Poslednjemu weekendu avtorja Naška Križnarja iz kranjskega Kinokluba. Zlate medalje kot posebno nagrado so prejeli trije avtorji Marjan Cilar za najboljši scenarij v filmu Velika čarovnija, Fedor Rems za najboljšo kamero v filmu Iluzija in Slavko Jančar za najboljšo montažo v filmu Velika čarovnija. Posebni pohvali je dobil Slavko Jančar za glasbeno opremo filmov Velika čarovnija, Iluzija in Ariel ter Vlado Modic za glasbeno opremo Nevarnosti. Za najbolj uspešen klub, ki je sodeloval na festivalu, je bil proglašen kinoklub Unikal studio, Ljubljana. Pokal Triglav filma za najboljši film na festivalu pa je prejel Slavko Jančar za film Velika čarovnija.

E K R A N O V

LEKSIKON

Kratka antologija hollywoodskih scenaristov

Ameriška filmska proizvodnja je kljub spodrseljajem zanesljivo med prvimi na svetu. Tokrat bi radi posredovali prispevek k boljšemu poznavanju ameriškega filma, kratko želimo predstaviti najpomembnejše hollywoodske scenariste, ki jih mnogi po pravici imenujejo »velike neznance«. V scenaristiki, vsaj tisti klasično zanesljivi, hollywoodski scenaristi nesporno vodijo. In četudi marsikateri prispevajo uspehu tega ali onega filma mnogo večji delež, kot si mislimo, jih vendarle slabo poznamo. Izbrali smo najbolj pomembne in zanimive ter našteli o njihovem delu osnovne podatke.

GERALD DRAYSON ADAMS je danes sicer zapisan televiziji, a je kljub temu eden izmed predstavnikov tako imenovane »B serije«, se pravi filmov, v katere producenti ne vlagajo prevelikih denarjev, pa se med njimi vseeno najde kakšno odlično delo. Adams se je

posvečal predvsem westernom serijske proizvodnje in brez posebno zapletenih problemov. Omenimo naj filme **Velika zvezda**, **Neukročena meja**, **Upor v Mehiki**, **Taza**, **Cochisov sin** in **Poglarvar Smešni knj.**

GEORGE AXELROD je sicer znan kot romanopisec in dramatik, manj pa kot scenarist, producent in celo filmski režiser. Kot scenarist zelo uspešnih filmskih komedij (**Zbogom, Charlie**, **Zajtrk pri Tiffanyju**, **Kako ubiješ svojo ženo**, **Sedem let skomin** itd.), ki so dosegle lep uspeh tudi na gledaliških odrih, je pravzaprav zastopnik nove hollywoodske generacije scenaristov in najuspešnejši dedič slavne tradicije let med obema vojnama, posebno pa Riskina. V svojih scenarijih je pokazal mnogo smisla za družbeno satiro. Ko je postal producent, si je znal poiskati zanesljivega režiserja v Richardu Quinu, ki zna zanesljivo prenesti v film njegove zamisli.

BEN BARZMAN je eden izmed tistih hollywoodskih scenaristov, ki je bil izpostavljen najostrejšim napadom »lova na čarovnice«. Kot eden s črne liste se je moral zaradi svojih simpatij do marksizma izseliti iz ZDA in lep čas pisati pod različnimi psevdonimi. Kot scenarista ga najbolje predstavljajo filmi **Tisti, ki mora umreti**, **Deček z zelenimi lasmi**, **Čas brez usmiljenja**, **Nenapovedan sestanek**. Tisti, ki cenijo scenaristov delež v omenjenih velikih filmskih delih, niso mogli verjeti, da je on avtor scenarija za **Propad rimskega cesarstva**. No, potolažili so se, ko je napisal v zadnjem času scenarij za **Junake Telemarka** (z Moffetom) in za **Sinjega Maxa**.

A. I. BEZZERIDES je velik strokovnjak za kriminalke in policijske štorije, ki se dogajajo v velikih ameriških mestih, a v neameriških okoljih (med Grki, Italijani itd.). Sicer pa je znan tudi kot romanopisec. V svojih scenarijih zna v razgibano dejanje zelo večje vključiti pretresljive trenutke čustvenosti sicer trdih in brezobzirnih protagonistov. Prav tako zna zelo dobro opisati vzdušje in kaže mnogo posluha za družbeno okolje. Najbolj značilen zanj je film **Podzemlje San Franciska**, omenimo pa še **Sirocco**, **Poljubi me smrtno**, **Griči jeze**, **The Jayhawkers**.

SYDNEY BOEHM sodi med stare hollywoodske lisjake in slovi kot odličen konstruktor zgodb in nenavadnih zapletov ter razpletov. Omenimo izmed njegovih filmov **Velikani**, **Upor Mamie Stower**, **Sedem tatov**, **Sylvia**, **Jean Harlow**.

ROBERT BRUCKNER je prav tako znan producent kot scenarist, saj so v njegovi produkciji nastali filmi **Gentleman Jim**, **Cheyenne**, **Meč v puščavi** itd. Štejemo ga lahko med reprezentativne hollywoodske scenariste, s svojim scenarističnim delom pa je mnogo pomagal družbi Warner. Če ne pristane na komercialne zahteve producentov, so njegovi scenariji prave mojstrovine. Ne pozabimo, da je napisal scenarije tudi za filme **Jezebel**, **Virginia City**, **Dodge City**, **Oklahoma Kid** in **Ljubi me nežno**. Pravijo pa, da je tudi nedosegljiv gastronom...

WILLIAM RILEY BURNETT je velik strokovnjak za policijske filme in kriminalke, saj se je uveljavil v tej smeri tudi kot romanopisec. Prav tako pravijo, da je mojster tipično ameriškega filmskega dialoga. V zadnjih letih pa se je izkazal tudi pri drugih filmskih upodobitvah nekdanj zelo znanih filmov. Izmed njegovih scenarijev omenimo **Brazgotino**, **Rumeno nebo**, **Trije naredniki**.

NIVEN BUSCH, sloviti ameriški novinar, ki je dolgo delal pri Timesu, pa tudi znani pisatelj, je zapustil v ameriškem filmu kot scenarist vidne sledi. Njegova strast do zbiranja zanimivih nadrobnosti iz ameriške zgodovine mu je bila v veliko pomoč pri pisanju scenarijev, v katerih je mojstrsko oživel pomembne trenutke in zani-



Marilu Tolo je mlada filmska igralka, ki je navkljub svojim dosedanjim številnim filmskim vlogam v italijanskem filmu postala za režiserje in producen-te zanimiva šele zadnje mesece

mive ljudi iz sicer kratke, pa razgibane zgodovine ameriškega ljudstva. Sodeloval je z znanimi hollywoodskimi režiserji, posebno z Wylerjem, Vidorjem, Walshem in Kingom. Deloma v sodelovanju z njimi so po Buschovih scenarijih nastali filmi **Množica besni**, **Babbitt**, **Stari Chicago**, **Zahodnjak**, **Poštar zvoni vselej dvakrat**, **Dvoboj na soncu**, **Bestije**, **Oddaljeni bobni**.

HUGO BUTLER je eden izmed najbolj nadarjenih scenaristov hollywoodske levece. Zanimajo ga predvsem ljudje v različnih družbenih okoljih. S temi svojimi ustvarjalnimi interesi je bil odlični sodelavec velikih režiserjev, Renoira, Loseya in Bunuela. Najbolj znani filmi po njegovih scenarijih so **Južnjak**, **Vlomilec**, **Velika noč**, **Robinson Crusoe**, **Deklica**, **Sodoma in Gomora**, **Eva**.

BORDEN CHASE se ponaša z vzdevkom »princ westernov«. Po scenarijskem sodelovanju pri serijskih filmih ga je srečanje in sodelovanje z režiserjem Hawksom popeljalo na Olimp hollywoodske scenaristike. Hawks ga je vzel v svoje varstvo, ker je v njem odkril izrednega poznavalca Divjega zahoda in njegove zgodovine. Chase zna iz zanimivih nadrobnosti v tem prostoru in njegovem herojskem času zelo spretno oblikovati razgibane in dramatične scenarije. V scenaristiki se je tako angažiral, da je pritegnil k delu vso svojo družino, saj sta se poleg njega uveljavila še njegov sin Barrie (brat Frank se je uveljavil kot scenarist na televiziji) in njegova žena Patricia. Naštetimo samo najpomembnejše filme. **Pod grožnjo**, **Rdeča reka**, **Montana**, **Winchester 73**, **Samotna zvezda**, **Vera Cruz**, **Zlomljena zvezda**, **Svet v njegovih rokah** itd.

PADDY CHAYEFSKY je izmed vseh hollywoodskih scenaristov v širšem krogu verjetno najbolj poznan. To se je zgodilo po filmu **Marty**, ki je zaradi mnogih dramaturških novosti v hollywoodski scenaristiki vzbudil tudi zanimanje za scenarista. Chayefsky je najprej sodeloval s Kazanom, pozneje pa prešel na televizijo, kjer si je pridobil izredno mnogo izkušenj, ki jih je po vrnitvi k filmu s koristjo uporabil v filmski scenaristiki. Vse svoje scenarije je pečatil s svojim velikim talentom in izrazito osebni stilom. Pogumno je lomil tradicije klasičnega filmskega scenarija in samo velika škoda je, da tako redko nastopa kot scenarist. Njegovi najbolj znani scenariji so poleg **Martyja** še **Fantovščina**, **Boginja** in **Poamerikaniziranje Emily**.

BETTY COMDEN in **ADOLPH GREEN** delata vselej skupaj in sta pri poznavalcih ameriškega filma sinonim za glasbeno komedijo. Betty Comden je bila pred srečanjem z Adolphom Greenom barska pevka. Broadwayska gledališča v New Yorku se jima morajo zahvaliti za vrsto odličnih odsrkih uprizoritev musicalov. Veliko poznavanje zakonitosti musicala in filma jima je omogočilo zapisati se v zgodovino filma tako dejavno kot le redkim scenaristom. Največje uspehe sta dosegla v sodelovanju z ustvarjalci Kellyjem, Donenom in Minnellijem. Vemo, da so vsi trije najtesneje povezani z ameriško glasbeno komedijo. Omenimo nekatere filme **Po mestu**, **Pojmo v dežju**, **Vedno je lepo vreme**, **Ko zvonijo zvonovi**, **Izberimo si pot**.

FRANCK FENTON se je pojavil v svetu ljubiteljev filma kot blesteč zvezdni utrinek westerna in spet izginil. Njegovi scenariji so predvsem odločen prelom s tradicijo in konvencionalnostjo, poleg tega pa kažejo velik posluh za psihologijo junakov in njihove družbene dileme. Film **Divji Sever**, **Jezdi**, **Vaquero**, **Reka brez povratka**, **Vrt zla**, **Neukročeni**, **Ta divja leta**, **Orlova krila** s svojimi scenarijskimi kvalitetami, ki so na srečo večinoma tudi v režijskem deležu dobile adekvaten rezultat, ljubitelju filma vzbujajo žalost zaradi nenadne odsotnosti tako nadarjenega in vehementnega scenarista.

CARL FOREMAN je posebno po **Navaronskih topovih** in **Zmagovalcih** pri ljubiteljih filma bolj znan kot producent, manj kot scenarist in kot mož, ki je v času »lova na čarovnice« pokazal mnogo osebnega poguma. Njegovo delo je tesno povezano s prvimi filmi Stanleya Kramerja, s katerim ga je združil odločen nastop pred Komisijo za raziskovanje protiameriške dejavnosti leta 1951. Ko je odšel iz ZDA v Anglijo, je za Loseya napisal scenarij za film **Speči tiger** in v sodelovanju z Michaelom Wilsonom za **Most na reki Kwai**. Ko so ga v ZDA rehabilitirali, je lahko spet začel pisati pod svojim pravim imenom, postal pa je tudi pomemben producent v Angliji. Leta 1963 se je s filmom **Zmagovalci** lotil celo filmske režije. Po njegovih scenarijih so nastali tile pomembni filmi: **Dakota**, **Šampion**, **Jaz sem črnc**, **Možje**, **Cyrano de Bergerac**, **Točno opoldne**, **Ključ**, **Navaronski topovi**.

JULES FURTHMAN je scenarist od 1917. leta naprej. Njegovo ime je povezano s številnimi hollywoodskimi filmi. Mnogi pravijo, da je kljub »visokemu stažu« v sistemu hollywoodske scenaristike živo nasprotje Bena Hechta, uglednega strokovnjaka za tekočo proizvodnjo in obrtno solidnost med scenaristi. Furthman je ena sama življenjska spontanost. V svojih mladih letih je bil s svojim posluhom za film in izredno domiselnostjo revolucionar med filmskimi scenaristi. Z vsemi močmi se je boril proti filmanemu gledališču in gradil v svojih scenarijih režiserjem, ki so verovali v filmsko umetnost, trdna izhodišča, po katerih so nastali filmi **Otok zakladov**, **Dežela jazza**, **Severno od Hudsonovega zaliva**, **Podzemlje**, **Izsiljevanje**, **Newyorški doki**, **Broadway**, **Morocco**, **Onkraj gričev**, **Shanghai Express**, **Plava Venera**, **The Shanghai Gesture**, **Pregnanec**, **Veliko spanje**, **Peking Express**, **Jet Pilot** in **Rio Bravo**, ki je bil veliko slovo velikega scenarista.

JAMES EDWARD GRANT je pravzaprav scenarist Johna Wayna. Zanj je pisal in še piše vloge, ki ustrezajo igralčevemu kreativnemu obsegu pa tudi njegovim pogledom na svet. Na srečo je Wayne toliko bister, da svojemu scenaristu ni nikoli vsiljeval pretrane osebne prisotnosti. Sicer pa je Grant strokovnjak za westernne, kar dokazujejo filmi **Pesek Iwo Jime**, **Johnny Allegro**, **Hondo**, **Zadnji voz** (skupaj z Delmerjem Davesom), **Alamo**, **McLintock** itd.

JOHN MICHAEL HAYES je v bistvu slab scenarist, a se je s svojimi skromnimi sposobnostmi znal prilagoditi nezahtevnim potrebam producenta Josepha Levina. Ta mu je zaupal vso svojo proizvodnjo. Še večja sreča zanj je bilo srečanje s Hitchcockom, ki je bistro presodil, da je v Hayesu dovolj uporabnega obrtnika. To je treba vedeti, da bomo razumeli, zakaj je Hayes podpisan kot scenarist tudi pod filmi **Thunder Bay**, **Dvoriščno okno**, **Ujemite tatu**, **Težave s Harryjem**, **Mož**, ki je preveč vedel, **Mestece Peyton**, **Butterfield 8**, **Glasno šepetanje** itd.

BEN HECHT je verjetno najbolj pristno utelešenje hollywoodskega filmsko industrijskega koncepta. S tem ne želimo nič zmanjševati njegovega ugleda, ki si ga je pridobil kot romanopisec, novinar (med prvo svetovno vojno je bil poročevalec 75 ameriških in angleških časopisov), cionistični borec itd. Odkar ga je pridobil Hollywood, je sodeloval z najuglednejšimi režiserji, se sprl s producenti in s prijateljem Charlesom MacArthurjem ustanovil v New Yorku neodvisno filmsko proizvodnjo ter zanj sam režiral film, pa se znova pomiril s Hollywoodom in vrnil na kalifornijsko obalo. Za Hawksa je napisal scenarije za filme **Brazgotina**, **Viva Villa** in **Obala Barbary**, za Lubitscha **Zaznamovana za življenje**, za Hathawayja **Kitajsko dekle**, za Kinga Vidorja **Tovariš X**, za Henryja Kinga **Črna laboda**, zopet za Hathawayja **Poljub smrti**. Dolga je vrsta njegovih obrtno solidnih



Jean-Luc Godard med snemanjem filma MOŠKO-ŽENSKO. Godardu bomo posvetili obširnejši sestavek v prihodnji številki

prispevkov amerškemu filmu, tako dolga, da si ameriški film, posebno tisti v tradicije ujeti, težko zamišljamo brez Bena Hechta. Od vsega široko razpredenega scenarističnega dela pa bodo v filmski zakladnici ostali le nekateri scenariji. Med njimi bodo gotovo **Indijanski bojevnik**, **Legenda o izgubljenecu**, **Brazgotina**, **Viva Villa**. Nekaj dni pred svojo smrtjo — umrl je 18. aprila 1964 — je v pogovoru z nekim italijanskim novinarjem še zadnjič izrazil svoje prepričanje, da je film samo zabava in razvedrilo, da ne verjame v kakršno koli vzgojno uporabnost filma, medtem ko z nezaupanjem posluša izjave o njegovem kulturnem poslanstvu.

NUNNALLY JOHNSON je naslednji v vrsti zelo znanih scenaristov. Je prototip sicer nadarjenega scenarista, vendar popolnoma v službi družbe, s katero ima pogodbo (od 1948 z družbo Fox). Ko se je 1933. leta odločil za scenaristiko, je imel za seboj že dolgo in blestečo novinarsko kariero. Kmalu je postal tudi producent in leta 1953 se je ceol začel ukvarjati z režijo. Svoj vrhunec je dosegel v sodelovanju z režiserjema Johnom Fordom in Henryjem Kingom. **Sadovi jeze** bodo namreč ostali njegov največji scenaristični uspeh. Žal sam ni čutil, da je njegovo mesto pri filmu v scenarističnem delu. Kot producent in režiser se ni izkazal. Izmed njegovih scenarijev pa omenimo najbolj znane: **Cesta slave**, **Jesse James**, **Sadovi jeze**, **Tobačna cesta**, **Ženska na oknu**, **Revolveršaš**, **Sestrična Rahela**, **Kako se poročiš z milijonarjem**, **Ni lepšega posla**, kot je gledališki, **Resnična zgodba o Jesse Jamesu**.

GARSON KANIN je bolj kot filmski scenarist znan po svojem dramskem udejstvovanju. V glavnem je kot scenarist sodeloval z Zukorjem. O Kaninu je treba vsekakor zapisati, da je znal inteligentno opisovati ameriško vsakdanje življenje s smešne ali pa tudi z grenke plati. Vendar je vedno potreboval dobrega režiserja, ki je imel smisel za njegovo skoraj intimno ljubezen do življenja. Po njegovih scenarijih so nastali filmi **Čez noč rojena**, **Pat in Mike**, **Dvojno življenje**, **Najljubši učenec**.

BURT KENNEDY je verjetno največ obetal med mladimi. Pot, ki se mu je v scenaristiki odpirala in bi ga gotovo pripeljala med vodilne ameriške scenariste, je zapustil na ljubo želji po filmski režiji. Tu je popolnoma propadel. V sicer kratkotrajni scenaristični karieri pa se je izkazal kot poseben mojster westerna. Njegova zvezda je zablestela nenadoma s scenarijem za film **Sedem mož za pobiti**, ki je bil tako popoln, da ni bilo treba nič več popravljati ali dopolnjevati. Sijajnega interpreta svojih scenarijev je našel v režiserju Buddu Boetticherju. Omenimo njegove scenarije **Dolina T**, **Fort Dobbs**, **Jezdi osamljen**, **Yellowstone Kelly**, **Comanche Station**, **Šest črnih konj**, **Kanadčan**, **Denarna past**.

ALBERT MALTZ je kot eden izmed »desetorice iz Hollywooda« najbolj znani preganjanec lovcev na čarovnice. Po maccarthyjevski gonji je tako rekoč izginil iz Hollywooda, dokler ga ni 1957 Frank Sinatra angažiral, da bi mu napisal scenarij za film **Eksekucija prostaka Slovicka**. V Hollywoodu so se dvignile »antikomunistične sile« in Sinatri ter Maltzu preprečile uresničitev načrta. Pisal je odlične scenarije za Fritz Langa, Delmerja Davesa, Julesa Dassina itd. Omenimo **Puška na posodo**, **Smer Tokijo**, **Ponos mornarjev**, **Plašč in bodalo**, **Golo mesto**.

IVAN MOFFAT je zvest sodelavec režiserja Georgea Stevensa in scenarist, o katerem bi lahko dejali, da je bolj angleškega kot ameriškega tipa. V nastajanju filmov po svojih scenarijih je navadno igral vidno vlogo (običajno kot producent ali zastopnik producenta). Stejejo ga med hollywoodsko liberalno inteligenco, zaradi svoje razgledanosti je bil vselej v časti pri producentih. Cenijo pa ga tudi pisatelji, katerih literarna dela je prirejal za potrebe filmske upodobitve. Zatrjujejo, da nihče drug ni znal ostati tako zvest izvirniku kot Moffat. Izmed njegovih scenarijev omenimo **Bhowani Junction**, **Velikan**, **Avtobus brez povratka**, **Deček na delfinu**, **Junaki Telemarka** (z Barzmanom).

DUDLEY NICHOLS je bil gotovo eden najbolj značilnih hollywoodskih scenaristov. Za svojega življenja (1895–1959) je doživel kar 47 filmskih upodobitev svojih scenarijev. Sodeloval je z največjimi hollywoodskimi ustvarjalci, posebno s Fordom in Hawksom. Po njegovi smrti so verjetno preveč hvalili njegove drame, skoraj popolnoma pa pozabili na scenarije za odlične komedije. Največ pa mu seveda dolguje western. Njegovi scenariji za westerne so duhoviti, vselej izvirni in pri tem zvesti zgodovini. Omeniti moramo predvsem **Izqubljena patrulja**, **Obveščevalec**, **Plug in zvezda**, **Mary Škotska**, **Hurikan**, **Poštna kočija**, **Dolgo potovanje domov**, **Lov na človeka**, **Ta dežela je moja**, **Komu zvoni**, **Scarlet Street**, **Begunec**, **Šerijeva zvezda**, **Za soncem**, **Pinky**, **Povratak Teksasčana** itd.

FRANK NUGENT je bil nekoč pravzaprav filmski kritik, a slovit John Ford si ga je izbral za svojega scenarista. Težko je Nugenta opredeliti kot scenarista, kajti v njegovem pisanju je brez dvoma navzoča močna Fordova osebnost. Zanj je napisal scenarije za filme **Fort Apache**, **Mirni človek** in **Iskalci**, v katerih je gotovo zapustil svoje

vplive Ford. Sicer pa poleg omenjenih naštejmo še **Wagonmaster**, **Angelski obraz**, **Mister Roberts**, **Velikani**, **Mesec vzhaja**, **Zadnji hura**, **Severozahodna meja** in **Donovanova krčma**.

JOHN PAXTON je zelo nadarjen in liberalen avtor. Imel pa je nesrečo, da je s svojimi odličnimi scenariji srečal režiserje, ki niso dorasli njegovi moči in umetniškemu potencialu. Izmed filmov po njegovih scenarijih omenimo predvsem **Morilec**, **moj dragi**, **Križni ogenj**, **Peščena past**, **Štirinajst ur**, **Divjak**, **Mreža** in **Na obali**.

DANIEL TARADASH je bil predsednik znane Writers Guild (zveze scenaristov) ravno v času, ko se je v Hollywoodu razbesnel »lov na čarovnice«. Če bi ne bil tako samostojna osebnost in bi ne užival tolikšnega ugleda, bi verjetno tudi Taradasha potegnili v vrtnec preganjanj, kajti tudi o njem so govorili, da je »levičar«. Predvsem je velik svobodoljub in borec za neodvisnost pisateljev. Takšen je tudi kot scenarist. Pisal je samo za režiserje, ki si jih je sam izbral, ker jim je zaupal. Zgodilo pa se je, da nekateri režiserji niso do kraja doumeli njegovih idej. Med njegovimi scenariji omenimo **Zlati deček**, **Rancho Notorious**, **Od tod do večnosti**, **Désirée**, **Piknik**, **Zvonec**, knjiga in sveča.

LAMAR TROTTI sodi med najbolj plodovite hollywoodske scenariste, saj so po njegovih scenarijih posneli kar 54 filmov, izmed katerih je bil kar dvaindvajsetim sam producent. Njegov najboljši scenarij je gotovo tisti, po katerem je nastal film **Mladi Lincoln**, sicer pa iz množice omenimo še **Ramona**, **V starem Chicagu**, **Bobri vzdolž Mohawka**, **Dogodek v Ox Bowu**, **Wilson**, **Rumeno nebo**, **O'Henryeve zgodbe**.

DALTON TRUMBO je tudi sodil med »desetorico iz Hollywooda« in je verjetno najbolj znana osebnost izmed tistih ameriških filmskih scenaristov, ki jih je maccarthyzem obsodil na molk. Gotovo je prav njega Hollywood najbolj pogrešal. Med filmoma **Vlomilec** in **Exodus** je vsaj 30 scenarijev napisal anonimno. Za enega izmed njih — **Pogumni** — mu je pripadel celo Oscar. Omenimo še filme **Kitty Foyle**, **Klic odra**, **Ti si moja**, **Nežni tovariš**, **30 sekund nad Tokijem**, **Špartak**, **Zadnji sončni zahod**, **Osamljeni so hrabri**, **The Sandpiper**. Nekateri so mu očitali, da je preveč literarno razpoložen. Naj bo to tudi res, vendar tudi drži, da ima svojevrsten občutek za film in da ga zaradi tega cenijo režiserji. Otto Preminger je bil tisti, ki je po desetletni Trumbovi anonimnosti v glavo filma **Exodus** pogumno zapisal njegovo ime.

MICHELL WILSON je tudi mož z razvpite črne liste. Morebiti je mogoče Wilsonu očitati eno samo stvar — včasih v svojih scenarijih po nepotrebnem, za vsako ceno in preveč naglaša idejo. Sicer pa so po njegovih scenarijih nastali odlični filmi, izmed katerih omenimo **To je čudovito življenje**, **Prostor na soncu**, **Sol zemlje**, **Pet prstov**, **Prijateljsko prepričevanje**, **Most na reki Kwai** (v sodelovanju s Carlom Foremanom), **Lawrence Arabski** (v sodelovanju s Trumbom).

PHILIP YORDAN je mož, o katerem kroži med filmskimi ustvarjalci v Hollywoodu mnogo govoric. Nekateri namreč zatrjujejo, da so resnični avtorji večine njegovih scenarijev znamenovanci s črne liste, ki v Hollywoodu ne smejo nastopati pod svojim imenom. Res je, da so med posameznimi scenariji, ki nosijo Yordanovo ime, velikanske razlike. No, težko je ugotoviti resnico. Vemo samo, da nosijo njegovo ime scenariji za filme **Hiša tujcev**, **Johnny Guita**, **Prišel je iz Laramija**, **Zadnji mejaš**, **Možje v vojni**, **Bravados**, **El Cid**, **Kralj kraljev**, **Anna Lucasta**, **Oral božje zemlje**.

Lenica

Na minulem dvanajstem festivalu kratkega filma v Oberhausenu je kipec CLOVEK Maxa Ernsta dobil za svojo dosedanjo filmsko ustvarjalnost poljski režiser risanih filmov Jan Lenica. Poznavalci animiranega filma z evropskih filmskih festivalov ocenjujejo poljskega grafika kot izjemnega intelektualca-ustvarjalca, ki je ponesel v svet slavo poljskih grafičnih listov oziroma filmskih plakatov ter dekadentnih, presenetljivo koncipiranih risanih filmov.

Danes je star osemindeset let, v Varšavi je končal oddelek za arhitekturo; ko je imel sedemnajst let, je zaslovel s svojimi risbami v satiričnem tedniku Szpilki, prirejal je grafične razstave in risal satirične manifeste, ilustriral otroško poezijo in s filmskimi miniaturnami dosegal največje uspehe. Sodeloval je na razstavah filmskih plakatov doma in na tujem in pridobil poljskemu plakatu svetovni sloves dobrega okusa, izjemnih grafičnih rešitev in miselne svežine. Leta 1955 je prejel prvo nagrado na Drugi vsesplošni razstavi plakatov in ilustracij ter priznanje Odbora za Državne nagrade. Leta 1961 je sodeloval na mednarodni razstavi plakatov v Parizu in prejel prvo nagrado, imenovano po Toulouse-Lautrecu. Prvo in tretjo nagrado v natečaju za najlepši filmski plakat je prejel na XIII. filmskem festivalu v Karlovih Varih 1964. leta.

Toda Jan Lenica se ni zadovoljil samo s plakati, to umetnostjo, estetskim signalom za oči, grafičnim bodežem moderne angažiranosti: njegovi grafični plakatni listi so ga v procesu ustvarjanja in iskanju nehoti pripeljali korak naprej — do filmske montaže. Risbe dobe nove dimenzije, razširijo se na vse strani, spaja jih asociacija, včasih namerno trivialna, včasih eksplozivna od nepredvidene reakcije. Ustvarjalec je instinktivno slutil, da daje film njegovi domišljiji krila in to je bil vzrok, da je Jan Lenica začel ustvarjati. Ko je zrevolucioniral poljski plakat in mu odvzel utilitaristični koncept ter mu dal dimenzije samostojne umetnosti, je skušal zrevolucionirati tudi risani film. Zavedal se je, kakšen velik pomen lahko ima filmski plakat v kulturnem življenju poljske dežele, posebno v manjših krajih, kjer ne poznajo slikarskih in drugih razstav. Tam je plakat nadomestek za razstavne prostore in, opravičljivo, zadostno nadomestilo za kulturne možnosti v obliki rože na starem, odrtem zidu ali plotu.

Filmski prvenec NEKOČ JE BIL... mu je 1957. leta prinesel v Benetkah Srebrnega leva. Veliko nagrado na svetovni razstavi v Bruslju je prejel za film DOM (oba filma je ustvaril v sodelovanju z Walerianom Borowczykom). Od tega trenutka samostojno ustvarja. Njegov filmski opus



Posnetek iz filmske lepljenke GOSPOD GLAVA, s katero je poljski režiser in grafik Jan Lenica vzbudil splošno zanimanje in za njo prejel vrsto nagrad

je skromen, iz enega kosa izklesan: kljub temu, da poznamo njegove filme GOSPOD GLAVA, LABIRINT, NOVI JANKO MUZIKANT, NOSOROG ali A, sam pravi zanje, da se mu zdi, kot bi ves čas risal in ustvarjal isti film. »Kajti junak mojih flimov, prav ta osrednji junak — je vedno isti: spremeni se samo toliko, kolikor se spremeni na platnu situacija,

v kateri se znajde. V bistvu so vsi moji filmi avtobiografski. Seveda: moj junak nima nobenega imena, kar pa ni niti bistveno.« Sleherni film je za Jana Lenico nova, enkratna stvaritev. Res je, da še vedno piše scenarije, riše skice za sinopsis in snemalno knjigo, vse je normalno, toda Lenica kljub temu ni filmski režiser, marveč filmski avtor. »Umet-

niško delo mora realizirati en sam ustvarjalec. Film je sen, zato ga ne moremo sanjati kolektivno. Kompleksnost in animacijo kulturne snovi lahko obvlada samo tisti, ki čuti s to kompleksno stvarino in izpovedno animacijo.«

Jan Lenica zadnja leta živi in ustvarja v Parizu: Poljska mu je bodisi postala pretesna za izpovedovanje širših, sodobnih človeških moralnih in političnih konfliktov, bodisi da jo je prerasel s svojo univerzalno umetniško izpovednostjo, kakor se je to pripetilo tudi s Slawomirom Mrożkom, ki živi od lani v Švici.

Po NOSOROGIH, Ionescovem delu, kjer je osnovno misel stilno parafraziral in dodal več zaključnih sekvenc, je Lenica naredil film z naslovom A. Z njim je lani v Oberhausnu pobral glavno nagrado, razen nje pa še tri druge. Film smo pred meseci gledali tudi v Ljubljanski kinoteki v okviru nagajanih filmov iz Oberhausna. Avtor ga takole razlaga:

»Film A sem realiziral po lastni ideji, po lastnem scenariju. To je risani film, izdelan v kombinirani tehniki. V njem sem uporabil barvo, ki sem jo nanesele z roko, neposredno na črno-beli pozitiv, kakor je to nekoč počel Méliès. To je zelo preprost film — v njem nastopa samo en človek in ena črka — v eni sami dekoraciji. Ves film sloni na konfliktu med človekom in črko: ta se pojavi nepričakovano, začne se vsiljevati v njegovo življenje, ga zavzema; človek se je skuša znebiti — sprva obzirno, kasneje ogorčeno, toda ne more je premagati, marveč postane celo njen ujetnik. Pride do dramatičnih scen, ko se črka loti človeka in ga muči do nezavesti. Ko se človek spet zave — je ni več v njegovi sobi in jo zamenja. Pomirjen — se vrne k svojemu delu. V tem trenutku se pojavi nova črka: B.«

Ta film je najboljša izkaznica avtorjevega sodobnega angažiranja v sodobnem svetu. V Parizu je pred kratkim naredil film z naslovom »La femme — fleur«. V njem je združil svoje studije o

francoskem arhitektu Guimardu ter Belgijcu Horthyju, o angleškem grafiku Beardsleyu ter o avstrijskim slikarju Klimtu. To je film — eksperiment, film — improvizacija, ki ga je zmontiral Henry Colpi, s komentarjem surrealističnega francoskega pesnika in pisatelja Andrea P. de Mandiarguesa. Zdaj se odpravlja na Harvard, kjer naj bi predaval na tamkajšnji katedri, poleg tega pa delal v Visual Art Center. Pred njim je tam predaval ameriški filmski delavec John Hubley. Piše pa tudi scenarij za celovečerni animiran film z naslovom ADAM DRUGI.

Takšen je poljski filmski režiser Jan Lenica, poljski Kafka v risnem filmu, ki je v svojih grafičnih novinah prerasel Disneyevo risarsko šolo s sintezo in kompozicijo slike ter misli. Lenica je prav tako kot Kanadčan Mac Laren ali Čeh Karel Zeman ali naš Dušan Vukotić izdelal lastno grafično in filmsko projekcijo, včasih boleče realno, včasih z aluzijami nasičeno abstrakcijo. »Jan Lenica je enkratna filmska osebnost in nič bi ne bilo hujše kot to, če bi ga hotel kdo posnemati« — so pred kratkim zapisali o njem njegovi poljski kolegi.

Brane Šömen

Dve knjižici o Hitchcocku

Jugoslovanska kinoteka je ob ciklusu Hitchcockovih filmov izdala dve knjižici, ki sta posvečeni (ena v srbohrvatskem, druga v slovenskem jeziku) temu nedosegljivemu mojstru klasičnega thrillerja. Prvo (tisto, ki je, žal, objavljena samo v srbohrvatskem jeziku) je napisal sloviti newyorški filmski kritik in eden najvidnejših sodelavcev tamkajšnjega muzeja modernih umetnosti, Peter Bogdanovich, druga pa je prišla izpod peresa Vladimirja Kocha in je objavljena samo v slovenščini.

Med obema knjižicama dajem prednost originalnemu Bogdanovichevemu pogovoru z mojstrom Hitchcockom. Metoda vprašanj, ki jih je Bogdanovich ob sijajnem poznavanju gradiva zastavljal Hitchcocku, je izbrana premišljeno. Merila je na Hitchcockovo duhovitost v odgovorih. Hitchcock je neumoren, predvsem pa iskrivo duhovit sogovornik. Njegov filmski opus je nenehno ponujal priložnosti, da s to svojo iskrivostjo komentira svojo filmsko ustvarjalnost. Bralcu, naj bo vnet ljubitelj filma ali ne, je kramljanje te vrste gotovo pri srcu. Knjižica je brez dvoma dragocen dokument in izviren prispevek k pisanju o Hitchcocku. Bolj kot tehtne razprave in analize prav zaradi Hitchcockovega neposrednega sodelovanja osvetljuje njegov filmski opus, približuje njegove intencije in odkriva pomembna ozadja.

Za slovensko publikacijo k ciklusu Hitchcockovih filmov je napisal besedilo Vladimir Koch. To je v bistvu skromnejši povzetek zelo obširnega pisanja o Hitchcocku v svetovni literaturi. Avtor se je omejil predvsem na literaturo francoskega izvora in še med njo naredil selekcijo, tako da je v glavnem zanemaril nekatere novejša vire in odnose mlajše filmske kritike ter teorije do Hitchcockovega mesta v filmu. Četudi v že tako skromni slovenski filmski publicistiki tudi knjižica te vrste pomeni koristen prispevek k širjenju in utrjevanju filmske kulture, ji vendarle neizbežno manjka tiste življenjske neposrednosti, ki jo izžareva Bogdanovicheva publikacija.

Obe knjižici, ki sta na razpolago pri blagajni dvorane Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani, toplo priporočam.

IZ FILMSKE SCENARISTIKE

Cesare Zavattini

Tatovi koles

Sinopsis

Kaj je pravzaprav kolo? V Rimu jih je toliko kot muh. Vsak dan jih ukradejo na desetine, ne da bi časopisi o tem napisali eno samo vrstico. A znano je, da tisk pogostokrat ni zmožen prikazati dejstev glede na njihov pravi značaj.

Ko je šlo na primer za Antoniovo kolo, bi morali časopisi takoj objaviti, da je ukradeno in to z naslovom čez štiri stolpce. Ker je Antoniu to kolo v resnici pomenilo sredstvo, da se je zaposlil, prvi pogoj za delo, za katero bi mirne duše lahko rekli, da mu ga je dodelila previdnost sama. Antonio bi lahko s svinčnikom v roki dokazal, da po zaslugi svojega kolesa vsak dan prihrani trideset lir, ki bi jih moral izdati za vožnjo v mesto in da bi se zvečer vrnil z avtobusom ali tramvajem domov. In če sploh ne govorimo o tem, da lepo kolo stane več kot petnajst tisoč lir — vsoto, ki jo delavec težko prihrani.

Antonio ima okrog štirideset let, stanuje v predmestju Rima in zasluži ravno toliko, da ne umrejo od lakote — on, njegova žena in sin Bruno. Po dolgem času brezposelnosti je pravkar našel zaposlitev pri mestni občini. Da bi dobil svoje kolo, ki je dalj kot doma ležalo v zastavljalnici, je moral založiti rjuhe. Ne njemu ne ženi ne sinu ni žal za to. Z največjo možno pozornostjo lepi plakate in uspe mu celo, da jih prečita. Res, da pripada eni od levih partij, toda tudi desničarske lepi s poklicno vestnostjo. Zelo pogosto premišlja o tem, kako se vrti svet iz slabega v še slabše, on pa le ima svoje kolo! Prepira se z ženo, ima pa svoje kolo! Ne more si kupiti čevljev, ima pa svoje kolo!

Lepega dne pa mu, prav ko je lepil plakat s pozivom v vojsko za leto 1947, kolo ukradejo.

Da bi res razumeli pomen tega dogodka, poskusite zlesti v Antoniovo kožo. Za to bi morali narediti luknjo v svoji strehi, ker pri Antoniu doma curlja voda prav na posteljo, kadar dežuje.

Preseliti bi se morali v Val Melaini v eno tistih turobnih hiš, ki nimajo niti stranišča. Dopuščam, da bi se Antoniu lahko godilo tudi veliko slabše, če nikoli ne bi imel svojega kolesa. A stvar je v tem, da Antonio ima svoje kolo in da je to postalo razlog njegove nesreče. Upamo seveda, da premožnejši gledalci ne bodo sklepali, kako bi bilo za delavce bolje, ko ne bi imeli koles.

Tatovi koles so po našem mnenju veliki lopovi, slabši od drugih lopovov. Kradejo in znajo samo to. Nikoli se ne vprašajo, kaj je z dušo tistega, ki se pripravlja na krajo. Sicer pa so za tatu nekaj vredne samo stvari. Če bi bil cucelj kaj vreden in bi ga bilo mogoče vnovčiti, bi ga lopovi ukradli dojenčku iz ust. Prejšnji teden so nekemu starčku ukradli sto tisoč lir — vse njegove prihranke, ki jih je nesel na kliniko za bolnega sina.

Če bi videli tatu Antoniovega kolesa, bi ga brez dvoma obsodili na smrtno kazen. Petindvajset let, skoraj lepoteč, spreten kakor akrobat, je ovil našega Antonia in ga pogoltnil kakor kača zajčka. Če bi lahko pogledali v glavo tatu, bi zagledali v njej krvoločne misli, slabše kakor pri kakem morilcu. Ni bil sam: delal je s pomagачi. Prizor se odigrava prav pri Traforu. Lopov je pograbil kolo in skočil nanj — spretno in naglo. Antonio, ki je stal na lestvi s čopičem v roki, ga je opazil in kriknil. Skočil je dol in tvegaj, da si bo razbil glavo. Eden od pomagačev tatu se je pognal naprej, da bi ga zadržal in je zakričal, da je lopov ušel po ulici Due macelli; drugi je zavpil, da je pobegnil proti Traforu. Avtomobili, avtobusi, kolesa so se zaustavili. Organizirali so lov, kolikor dober prav toliko tudi slab, medtem pa so se komplikacije povečale. Za pet minut je ta kotiček Rima postal središče sveta. Antonio je med zasledovanjem skočil na stopnico vozečega taksija in tvegaj, da si zlomi vrat. V labirintu ozkih uličic, ki vodijo proti Lavoratoru, je tat izginil. A Antoniu niti v glavo ne pade, da bi to sprejel kot dovršeno dejanje. Napoti se na policijsko postajo pri Fontani di Trevi.

Na policiji in pri zdravniku je zmeraj troha upanja. Antonio je pojasnil, kaj mu kolo pomeni in hotel videti, kako policijske patrulje, zbrane na znak sirene, hitijo na lov za njegovim kolesom. Na policijski postaji pa le pripomnijo, da je kolo pač samo kolo: policaji imajo dela čez glavo. Pri njih vlada ustaljeno mišljenje, kaj se izplača, kaj pa ne. So stvari, zaradi katerih poskačejo v avtomobile, pa spet druge, zaradi katerih se lahko gre peš. Kadar gre za vrednejše stvari, vzdignejo celo divizijo. Zakaj? No, tako. Dostikrat se lahko bere, da je policiji uspelo izslediti kak dragocen nakit, nikoli pa ni govora o kolesih. Mar si drznete dati prav tistemu, ki ga srečujemo na policiji in ki vpije, da je deležen zaščite samo veliki kapital, za majhne pa da se ne meni nihče? Tudi temu so ukradli kolo. Skratka — pravi možakar — med nami vlada nesporazum; to pomeni, da te mora zadeti ista nesreča v istem trenutku, kadar mene ali te gale tukaj — pravi in pokaže na Antonia — da bi se irazumeli. Dovolj je, da manjka eden od teh elementov, pa se ne razumemo več.

V Val Melainiu se je končno našel nekdo, ki je razumel Antonia; gotovo ne bolj, kot je nujno, a življenje je urejeno tako, da je človeku lažje, če lahko z drugimi deli svoje težave. Antonio govori z nekim Baicom, ki mu svetuje, naj poskuša poiskati svoje kolo pri starinarju, kjer konča večina koles, ukradenih v Rimu. Baico je cestni pometaja na trgu Vittorio in naslednje jutro navsezgodaj, v nedeljo, sklenejo iti na lov za kolesom, od trga Vittorio naprej. Odveč je opisovati jadikovanje Antoniove žene, ki ne joka samo zato, ker jo gleda veliko ljudi, in ki ponavlja, da je bilo kolo vredno več kot vse njeno premoženje.

Zjutraj pride Antonio na trg Vittorio poln upanja, ker ni mogel več verjeti, da ne bo našel svojega kolesa; želja, da bi ga našel, je bila močna prav toliko kakor potreba po njem. S seboj je vzel sina Bruna, ki pozna kolo bolj kot on sam in bi lahko spoznal en sam njegov pedal na katerem koli kolesu.

Ko smo se tako seznanili z vsemi osebami in z njihovimi posebnimi nagnjenji, lahko takoj začnemo z dejstvi — golimi in okrutnimi. Lov na trgu Vittorio ni prinesel nikakršnih rezultatov, kljub pomoči Baicovih prijateljev, tudi pometačev; nato Antonio skupaj s sinom, ki skaklja za njim prepričan, da mu je zaupana važna naloga, odhiti na Porta Porteze, drugi znani trg tatov. Tja sta prišla prav, ko se je ulil dež. Opazujeta, kako umikajo vozičke, posebno ročne, polne čevljev, odej, blaga, delov koles... Naenkrat se Antonio zazdi, da je v fantu, ki se je pogovarjal z nekim beračem, spoznal tatu. Prepozno — fant izgine v dežju. Antonio stopi k beraču, da bi zvedel, kdo je bil fant. Berač trdi, da ga ne pozna, Antonio pa ve, da ga pozna prav dobro. Zato Antonio ne spusti tega plena in mu sledi v neko cerkev, kjer je dobrodelna ceremonija s pridigo imenovana »Maša ubogih«. Nič ne more zaustaviti Antonia — niti duhovnikova pridiga, niti zvonjenje, znak za trkanje na prsi. Vseeno uspe beraču, da uide in z njim je odšlo zadnje Antoniovo upanje.

Bruno tolaži očeta — kot to otroci znajo. Oče ga udari. Tako postaneta sredi mesta ti dve bitji še bolj osamljeni in žalostni. Dve čez poldne je; otrok hodi ob očetu kakor sovražnik, očetu je jasno, da je ravnal napak. To je doumel v hipu, ko je zaslišal krik pri reki in pomislil, da gre za njegovega sina; ta se je po klofuti oddaljil, da bi se sam vrnil domov. Antonio bi se rad rešil tesnobe, s katero ga je napolnil ta dan in odpelje Bruna v elegantno restavracijo, da bi si otrok odpočil in se najedel. Ves iz sebe poskuša potlačiti svojo bolečino, vendar ga misel na veličino izgube, ki jo je pretrpel in jo zdaj skupaj s sinom preračunava v restavraciji, napolni s še večjo grenkobo.

Niti govora ni o tem, da bi se pojavil v Val Melainiju brez kolesa pred prestrašenimi in žalostnimi očmi svoje žene. Naravna sredstva so odpovedala. Zato bo poskusil z nadnaravnimi. Odide k Santoni, ženski, ki ožema male ljudi s svojimi vražami, prerokovanji in s svojimi zvezami z nebeškimi silami. Antoniova žena jo pozna. Ena njenih starih znank je in strogo je bila že grajana za svojo neumno lahkovernost.

Santoni mora povedati vse svoje težave pred vsemi temi ljudmi, ki so se zbrali v njeni spalnici, z izgovorom, da jim je potrebna njena pomoč, ker gre za težke bolnike. Tu je tudi mati, ki bi rada zvedela, če je njen sin, pogrešan v vojni, še živ. A Antonio ni v položaju, ko bi mogel sočustvovati z usodo drugih. »Ali ga boste našli takoj ali pa nikoli,« mu je dostojanstveno rekla Santana.

Brž ko stopi iz hiše, se Antonio znajde oči v oči s tatom. Po-grabi ga za suknjici in zakriči, naj mu vrne ukradeno kolo. Ozka ulica se napolni z množico. Zaman je lopov poskušal smukniti v neki bordel. Bruno, ki je še vedno poln iniciative, pripelje policista. Ta zaslišuje tatu, a poklici stanovalcev te ulice in splošen hrup skončajo Antoniovo delo. Vsi so bili namreč prijatelji in pomagači tatu. Vsi so izjavili, da ima tat najtrdnjše dokaze na svetu, da je nedolžen. Stražnik opozori Antonia, da bo ob čas pa mogoče še ob denar, če fanta odpelje na policijo, ne predloži pa dokazov proti njemu, ki bi jih bilo mogoče preveriti. Ta vrsta ljudi, če jih človek ne zgrabi pri delu in če nima nekaj priči ali vsaj eno, zlahka pripravi tožnika, da umakne svojo tožbo. In ko se tat zvija na tleh v božjastnem napadu, ki ga je povzročilo dramatično srečanje, naredi policist pre-



Chantal Goya igra z nekaterimi drugimi mladimi v novem Godardovem filmu MOŠKO-ZENSKO glavno žensko vlogo

iskavo v njegovem stanovanju — seveda zaman. Sam pravi, da piče pol ure potem, ko so ukradena, kolesa, razstavljena na dele in na novo pobarvana, že potujejo na kako tržišče zunaj Rima. Antonio je dopustil, da ga prepričajo: bolje je zanj, da izgine iz tega tatinskega gnezda, kjer se izpostavlja nevarnosti, da ga bo zadela nova nesreča. Za njim stopa Bruno, zelo truden, ne upa si spustiti se v pogovor. Vendar si je zelo želel, da bi oče koga od teh ljudi pograbil za vrat! Namesto tega tavata ob obali reke, kjer se sprehajajo boljše italijanske družine.

Ulica Flamigni; prišla sta do stadiona, kjer bi morala stopiti na tramvaj, potem na avtobus in potem spet na drug avtobus za Monte Saco.

S stadiona se zasliši kričanje množice, ki gleda tekmo. Antonio nanagloma sprejme strašno odločitev. Morda so mu jo vsilila številna kolesa, ki se pred stadionom bleščijo v soncu. Ali ravnodušnost mimoidočih. Ali pa tramvaj, ki ga ni bilo od nikoder. Če bi Antonio sedel na tramvaj, bi bila pustolovščina končana in ne preostalo bi mu nič drugega, kakor da se s težkimi koraki in brez kolesa povzpne po vlažnih stopnicah Val Melainija. Antonio ni več sam svoj gospodar, do te odločitve ima po dveh tako nenaklonjenih, tako surovih

dneh pravico! V neki samotni ulici zagleda kolo, ki je videti pozabljeno. Nepričakovano ukaže Brunu, naj gre na tramvaj in ga počaka na Monte Sacu, kjer se bosta dobila. On da ima še opravke. Tramvaj pride, Antonio naglo odide, z zmedenim pogledom v očeh. Brunu ni uspelo priti na tramvaj, ki je bil poln, in zdaj je prisiljen prisostvovati prizoru, da mu ledeni kri v žilah: njegov oče beži s kolesom, za njim pa vpije lastnik in nekaj ljudi iz množice, ki se je vsula iz stadiona. Antonia so dohiteli in ga podrli na tla. Bruno se približa in se prerine skozi razburjeno množico. Antonio se ne upira. Potem, ko kolo vrnejo lastniku, ljudje, prevzeti zaradi otrokovega joka, Antonia ne javijo policiji. Nekdo od odhajajočih mu zbije z glave klobuk, ki se začne trkljati po prahu. Antonio in Bruno hodita molče, drug ob drugem... Hodita, hodita... Potem vstopita v avtobus. Antonio si ne upa pogledati sina. Bližata se Val Melainiju. Bruno utrujen zaspi na očetovi roki in Antonio s svojo težko dlanjo pogladi njegov blede obraz. Skozi okno prinese zvoke pesmi, ki zbudijo Bruno. Antonio mu popravi svilen ruto za vratom. Slišati je običajno prerekanje med sprevodniki in potniki.

Ivan Ribič

Dolina miru

Sinopsis

Obmejno mesto na Slovenskem, v času druge svetovne vojne.

Med ruševinami od letalskih bomb razdejanih hiš se igrajo otroci: večja skupina dečkov »zbija kozo klamf«, nekoliko dalje od glasne gruča pa desetletni Marko, leto starejši Tine in mali Franci spuščajo avionski model. Igro zmoti prihod treh nemških otrok: dva, izzivajoče ohola fanta v uniformah Hitlerjugenda, in drobna, komaj petletna Lotti.

Lotti je vnukinja »tiste stare štacunarke, ki je že od zmeraj v mestu«, ve povedati eden dečkov. Pa poba v uniformah? O, tadva sta pa švabska pritepenca iz rajha!

Medtem ko mali Lotti ni mar fantovske družčine in se sama zase igra s svojo cunjasto punčko, pa uniformirana nemška dečka iščeta prepir s slovenskimi vrstniki: starejši se polasti Markove avionske

igrače in je noče vrniti, kar je vzrok za žaljivke z obeh strani. In ko so besede prehude, se Marko zapodi v starejšega hajotovca, Tine pa se spopade z mlajšim nemškim dečkom. Živi krog, ki se sklene okrog borečih se dvojic, kriče vzpodbuja k vse večji bojevitosti...

Zateglo tuljenje siren oznani bližajoča se letala.

Pretep je v hipu končan: vsi — slovenski dečki in njuna hajotovska izzivača — se družno zapodijo med ruševine, kjer se strahoma pritajijo v kamnit jarek.

V grmenje letalskega napada, ki besni nad mestom, se oglasi obupan otroški jok: mala Lotti je ostala sama na planem; zdaj glasno joče in se zbegano ozira, kam naj zbeži pred naraščajočo grozo bombnih eksplozij.

Marko in starejši nemški deček se hkrati poženeta iz jarka po jokajočo Lotti in jo privedeta v zavetje pod ruševinami.

Grom letalskega napada je vse močnejši. Marka prevzema zla slutnja. Tvega: pogleda iz skrivališča proti mestu. Zgrozen je. Kratek hip še okleva, potem pa se požene iz jarka na plano, teče proti mestu — — —

Marko teče skozi brezljudne mestne ulice, ki se rušijo v prah... prihiti do vhoda trinadstropne hiše in plane v vežo — — —

Marko se skokoma žene po stopnicah navzgor, iz nadstropja v nadstropje... dokler zasopljen ne plane v predsobo svojega doma in od tod v kuhinjo, kjer prestrašen obstoji sredi prostora:

»Mama... Oče —!«

Molk... v katerega oznanijo sirene konec zračnega napada.

Marko plane k vratom, ki drže v sobo, jih sunkovito odpre in odreveni: vrata je bil odprl v prazno — hišo je bomba presekala na dvoje.

Marko in Lotti vпусти sobi zavetišča; zdaj ni razlik med njima, oba sta samo siroti: Marko je bil izgubil starše, Lotti je ubilo edinega skrbnika — njeno omama. Vendar je Lotti še premajhna, da bi mogla smrt prav dojeti. Le strašno žal ji je, ker zdaj ne bo mogla s staro materjo v »tisto dolino«...

»V kakšno dolino —?«

»Ja, v tisto dolino, veš, kjer ni nič vojne, nič bomb —«

»Neumnost. Takšnega kraja sploh ni. Povsod je vojna.«

»O, pa je tista dolina, veš! Saj je še takšna pesmica, ja! Tal des Friedens, se pa reče — — —«

»Tal des Friedens? Dolina... dolina miru?«

»Ja, ja, so, so!... Tam so krave pa putke, pa zares ni nič bomb tam, nič vojne, ja, je rekla omama.«

Marko pa se glasno predaja svojim mislim:

»Ne bom ostal tukaj... K stricu grem.«

»A k stricu? Kje pa je to? Je to daleč?«

Marko ji pove, da ima stric kmetijo. Tam pod hribi, ki jih je videti v daljavi, leži stričeva domačija.

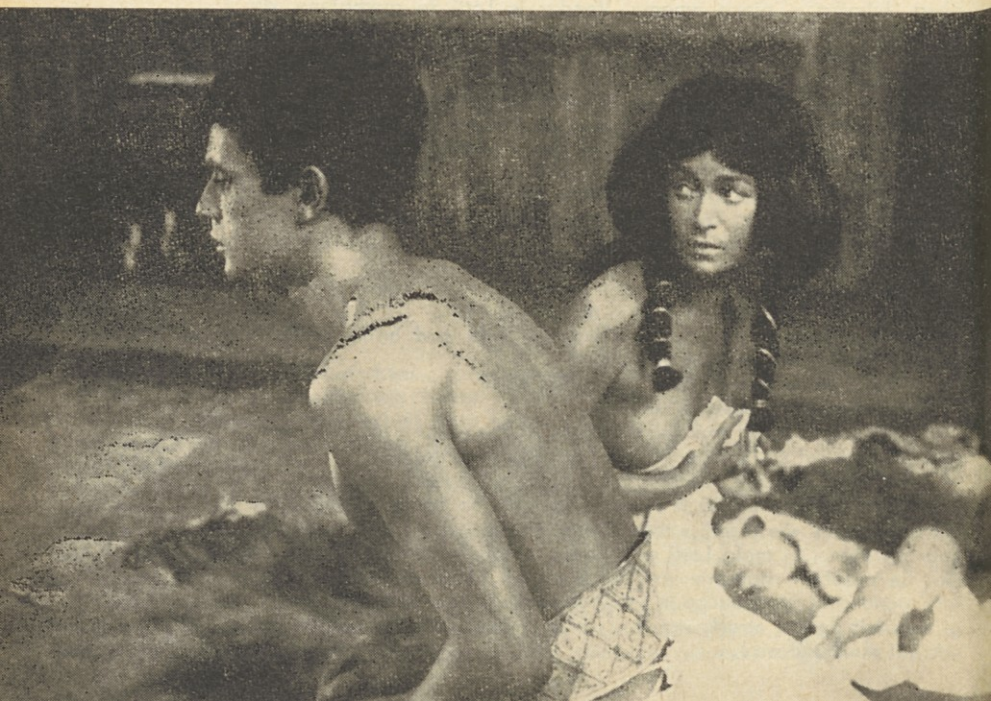
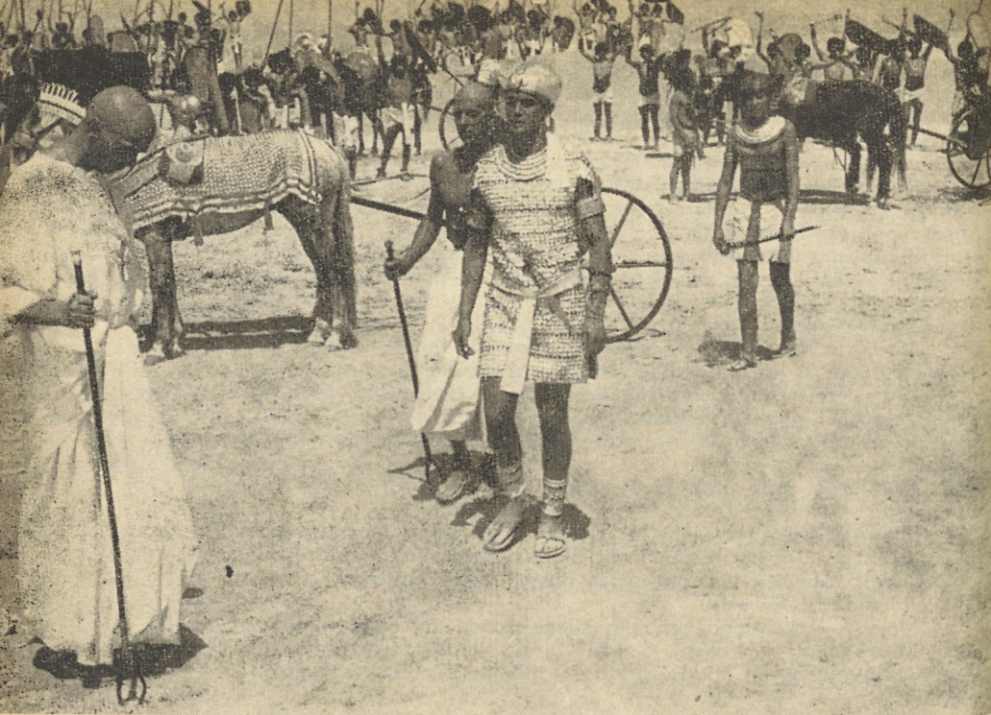
»Pa... pa so tam krave... pa putke, kaj?«

»Seveda so. Pa potok je. In mlin.«

»Joj, potem je pa tam tista... tista dolina, a ne? Ja, ja, Marko, dort ist doch Tal des Friedens! Pojva tja, Marko, bitte, bitte!«

Marko ne odgovori. Samo razmišljajoče guba čelo.

Marko in Lotti bežita iz mesta. Ogibljeta se nemškim patroljam, ker bi ju vojaki »ne pustili v tisto dolino, kjer ni vojne«, dopove Marko Lotti po njeno, in mala Lotti ga v vsem uboga, saj Marko je že »velik«. Še posebno zaupanje vanj pa ji vzbudi Markovo »junaštvo«, ko reši njeno kunjasto punčko iz zob potepuškega ščeneta, kateremu se je zahotelo igrati z otroško igračo. Le to je hudo, da je hudobni pes odtrgal punčki glavo...



Sliki levo: Velik filmski spektakel FARAON, ki ga je po istoimenskem romanu Bolesława Prusa režiral sloviti poljski režiser Jerzy Kawalerowicz, vzbuja povsod po svetu veliko zanimanje, doma na Poljskem pa razgibane debate. O odmevih filma, ki bi ga lahko navkljub njegovim spektakularnosti imenovali »anatomijo oblasti«, in o režiserjevih pogledih nanj bomo objavili sestavek v eni izmed naslednjih števil

Otroka se bližata reki, onkraj katere, pod hribi v daljavi, je domačija Markovega strica, proti reki pa marširajo tudi kolone nemške vojske, ki je na pohodu proti partizanom v hribih. Sturmführer — poveljnik esesovske patrulje, ki spremlja vojaško kolono — opazi bežeča otroka. Ukaže dvema esesovcema, naj dečka in deklico ujameta, saj »v tej deželi niti otrokom ni mogoče zaupati«.

Marko in Lotti bežita pred esesovcema, nad nemško kolono na cesti pa se spusti ameriški avion, ki mitraljira soldatesko in z bombo poruši most čez reko.

Lotti vidi z griča porušeni most čez reko. Na jok ji gre:

»Kaj pa zdaj, ko so most podrli —?«

»Bova šla pa kar tako čez,« jo pokroviteljsko potolaži Marko.

Otroka tečeta proti reki, nemška artilerija pa srdito strelja na ameriški avion. Letalo je zadeto, vzplameni, pada — letalca izskočita s padali.

Marko in Lotti bredeta deročo reko, vse močnejši tok pa ju odnaša, da se komaj ulovita za skalo sredi vode. Ne naprej, ne nazaj ne moreta.

Essovca pritečeta do reke, zabredeta v vodo, da bosta izpolnila ukaz in ujela otroka, a pokosi ju rafal. Streljal je ameriški pilot, ki se je pravkar rešil padala. In pilot — temnopolti Jim — pohiti do Marka in Lotti in ju reši na nasprotni breg. Ko prihiti do rečnega brega Sturmführerjev oddelek, beguncev ni več videti. Toda Sturmführerjeva vnema ne popusti: ukaže čez reko, saj ni dvoma, da se je bil rešil tja tudi sestreljeni ameriški letalec — — —

Marko in Jim, s malo Lotti v naročju, bežijo skozi gozd ... dokler ne dosepejo do zapuščenega bunkerja, kjer si naposled le upajo oddahniti. Zdaj šele utegne Jim nagovoriti otroka ... Z angleščino ne gre. Sele ko Jim poizkusi s polomljeno nemščino, vsaj Lotti oživi, saj je to njena materinščina — prav to pa sproži nov nesporazum: Nemška otroka? Naposled pa Jim le razvozla vprašanje, kdo in kaj sta otroka, kam in zakaj bežita iz mesta ... in da utegne biti prav njuna »dolina miru« kraj, kjer bo našel partizane, ki ga edini morejo rešiti nemških preganjalcev:

»Let's go, children ... to the valley of peace!«

Otroka mu sledita kakor da kako drugače, kot da ga ubogata, sploh biti ne bi moglo. — — —

Na robu listnatega gozda najdejo drugega letalca — mrtvega. Jim ga pokoplje, Lotti pa zagrebe svojo cunjasto punčko, ki ji je pes odtrgal glavo:

»Saj če kdo nima glave, je tudi mrtev, a ne, Marko?«

S hribov se spušča partizanski odred: najti morajo sestreljena ameriška letalca, preden padeta Nemcem v roke; esesovci pod vodstvom Sturmführerja pa najdejo grob in padalo ubitega Jimovega tovariša ... in se podvizajo dalje, da bi ujeli preživelega pilota.

Jim z Markom in Lotti dospe do samotnega jezera, kjer otroka odkrijeta zapuščen nemški tank, ki takoj postane predmet njune igre: zdaj je tank avto, zdaj letalo, zdaj spet avtobus. Le premakne se vozilo ne, čeprav ga je Marko »popravit«.

»Zakaj pa vseeno ne gre, če si ga popravil, Marko, kaj?«

»Kako naj gre, če pa nima bencina —!«

»Bring, bring uns Benzin, Jim, bitte, bitte!« poprosi Lotti Jima.

Jim sprejme igro otrok: pobere zavržen nemški šlem, gre do jezera in se skloni, da bo zajel vodo-bencin. A roka mu sredi giba obstane: pod belimi cvetovi lokvanjev, vgrznjen v jezerski mulj, leži okostnjak padlega vojaka. V sproščenost otroške igre udari zlo-kobni akord vojne.

»Naprej moramo,« pravi Jim otrokoma.

»Hast du Bezin gebracht —?« se vzradosti Lotti.

»Mit diesem Benzin ... kann man nicht fahren in ... in deinen Tal, my baby — — —«

Večeri se že, ko dospejo do samotne gozdne jase, kjer se pase bel konj, pobegel kdove od kod. Žival jim pride naproti. Željna je človeške družbe; pridruži se jim in jim vdano sledi — — —

Partizanski odred, ki gre iskat sestreljena ameriška letalca, se prebija skozi mračen gozd; esesovci, s Sturmführerjem na čelu, pa vztrajno napredujejo po poti, ki jo je pred njimi hodil Jim z otrokoma.

Zmračilo se je že. Jim trudno stopa ob konju, na katerem sedita dremajoča otroka. Nenadoma pa konj obstane, vznemirjeno dvigne glavo in zarezegeče. In toliko, da Jim sname otroka s hrbta vznemirjene živali, že se konj skokoma požene po zapuščenem kolovozu, kjer utone v mrak — — —

Jim pusti otroka v zavetju goščave ob kolovozu, sam pa se previdno napoti v smer, kamor je bil oddiral vznemirjeni konj ... Kolovoz ga privede do velike, a povsem zapuščene hiše, kjer ga pričeka žalostno hrzajoči konj. Jim previdno vstopi v hišo: v pritličju vsepovsod sledovi boja — križem razmetano pohištvo, v stropu velika luknja, ki jo je bil izvrtal izstrellek težkega orožja. Vzpne se v nadstropje. Tudi tod le razdejanje in nikjer žive duše. Spusti se nazaj v vežo in iz veže v klet. Kaže, da je tod našel, kar je iskal — kajti vrne se po Marka in Lotti, katerima pripravi v kleti zasilno ležišče, počaka, da zaspita in se vrne v vežo, kjer veliki starinski omari izbiže hrbtne deske in jo prisloni k vratom v klet, da bi bila otroka varnejša. Potem odide v nadstropje, sede v razdrapan naslanjač ob razbitih steklenih balkonskih vratih, položi avtomatsko pištolo v naročje in negibno, z oprežujočim pogledom v samoto nočne pokrajine uprt, straži. Toda napor minulega dne mu zapira oči. — — —

Zdrami ga ropot v pritličju. Neslišno se prestopi do odprtine v stropu, pogleda skozenjo v pritlično sobo: Sturmführer s svojimi esesovci je.

Ropot v pritličju zbudi tudi Lotti v kleti. Zajoče, ker pogreši Jima. Marko, ki odide, da ga bo poiskal, pride skozi k vratom v klet prislonjeno omaro v vežo in se v mraku pretiplje do vrat v pritlično sobo. Komaj pa jih odpre, ga oslepi pramen svetlobe iz Sturmführerjeve baterijske luči.

»Wer bist du, a? Komm'! Komm' doch näher —!«

Sturmführer najde pri Marku Jimov dar — ameriško pilotsko značko.

»Wo hast du das bekommen, a? ... Wo ist Amerikaner, m?! Sage sofort oder — — —«

Marko kljub grožnji uporno molči.

Jimova brzostrelka meri skozi odprtino v stropu na Sturmführerja, ki izsiljuje dečku odgovor. Vendar si Jim premisli, ne strelja: zgrabi velik porcelanasti vrč in ga trešči v pritličje, kjer zavlada preplah.

»Untersuchen sie das Haus! Los, los!«

Esesovci se zapodijo po stopnicah v nadstropje, Jim se požene čez balkonsko ograjo v vrt za hišo — — —

Marka, pobegne nazaj v klet. Obupan je: samo on je kriv, da bodo ujeli Jima, si očita. A nemara je vendarle še mogoče kaj storiti zanj? Pregovori Lotti, naj gre gor, k Nemcem, katerim naj reče, da sta ameriški znak našla in da Jima sploh ne poznata. Lotti od vsega tega prav nič ne razume, a Marka vseeno uboga, saj gre vendar za dobro njunega velikega prijatelja, kot pravi Marko. Obotavlja se odhaja iz kleti — — —

Vtem Jim pribeži pred zasledovalci do košatega drevesa. Vzpne se v gostolistnato krošnjo. Esesovci tečejo pod drevesom dalje — — —

Lotti plaho vstopi v veliko sobo v pritličju in v eni sapi zdeklamira, kar ji je bil naročil Marko. A v sobi ni nikogar. Strah jo je. Obrne se, da bo zbežala nazaj v klet, a jo prestreže od teka zasopljeni Jim, jo dvigne v naročje, z drugo roko pa zgrabi Marka in teče z njima iz hiše na dvorišče, kjer ujame konja, posadi otroka nanj in se za njima še sam vzpne na hrbet močne živali.

Beli konj, z Jimom in otrokoma na hrbtu, v divjem galopu utanja v noč.

Pozna noč. Čez pontone ob porušenem mostu se vale čez reko jeklene kolone nemške soldateske; s hribov se spuščajo partizanski bataljoni.

Ob zori. Jim, Marko in Lotti ter beli konj ob njih obstojijo na robu tihe, nevelike doline. Vse je, kakor iz Lottinih sanj o dolini miru: žuboreč potoček, na mali njivici smešno ptičje strašilo, ob brunasti kmetiški hiši starinski mlin z velikim lesenim kolesom.

»Tamle je doma moj stric!« se vzradosti Marko.

Razigrana otroka tečeta v dolino. Za njima stopa Jim s ko- njem. — — —

V hiši ne najdejo nikogar. Toda to otrokoma ne skali veselja. Stric je pač kam šel in se kmalu vrne. Marko in Lotti zlezeta na krušno peč, kjer Lotti pove Marku, da ga ima rada in da se bosta poročila in bosta imela otroke, ko bosta velika, a ne? Jimu pa samota kmetiške hiše ni všeč. Zloslutno si ogleduje izbo... dokler mu pogled ne obstane na starinski stenski uri: ura stoji, čez verižici je razpredena gosta pajčevina. Jim pretrga pajčevino, požene nihalo. Ura prične tiktakati.

»A če ura teče, gre pa čas bolj hitro?« zanima Lotti.

Jim pa neopazno seže po orožju, odide iz hiše, kjer otroka spet radoživo kramljata o tem, kako bo, ko se bo vrnil stric in kako — ko bosta velika.

Jim se počasi prestopa ob potoku. Njegov oprezujoči pogled raziskuje gozdne samote nad dolino. — — —

V gozd nad dolino dospe Sturmführer z esesovci in ugleda Jima ob potoku. Na nemi Sturmführerjev ukaz nasadijo esesovci bajonele na puške. Sklonjeni se neslišno odtihotijo proti dolini; do nasprotnega robu doline pa dospe partizanski odred, ki išče sestreljenega letalca. Tudi oni ugledajo Jima. Pohitijo proti dolini — — — a se hipoma znajdejo iz oči v oči z esesovci. Nihče ne strelja, da bi s streli ne privabil še drugih. Vname se nem, neizprosni boj na nož.

Jim se zdrzne, se ozre, dvigne orožje, a je prepozen: esesovski bajonet mu predre prsi.

Marko in Lotti zaslišita stopinje v veži. Vzradostita se:

»Stric —!«

»Stric je prišel!«

V izbo se opoteče Jim. Ranjen. Okrvavljen. Z od bolečine spačenim obrazom. Njegova omahujoča roka nestrpno priganja: Proč, proč od tod, bežita! Prestrašena otroka ga ne razumeta, on pa ju zgrabi za roke in ju na silo potegne za seboj iz hiše...

»Rapidly, children —!« Njegov uglašajoči pogled jima kaže proti pobočjem nad dolino. »Go way!«

Zgrozena otroka se ne moreta ganiti. Šele ko se v jutranjo tihoto oglasi zloslutni rezget belega konja, ubogata Jima — zbežita proti travnatemu pobočju za hišo. Tudi beli konj odvihra iz doline.

Jim gleda za otrokoma, a pogled mu stekleni. Klecne na kolena, glava mu klone na prsi, umira.

S strmin dré plaz partizanskih bataljonov, iz gozdov vró v napad jeklene nemške kolone, še malo prej tako spokojno dolino orjejo granate.

Hiša za umirajočim Jimom se zruši v ogenj in dim.

Marko in Lotti pribežita do skale pod vrhom samotnega grebena, od koder se odpira pogled na hriboviti svet, nad katerim sonce topi koprenje jutranjih meglic. Vse do obzorja sami kopasti vrhovi in med njimi doline, mnogo tihih dolin...

Ročica jokajoče Lotti se dvigne, pokaže v daljavo:

»Mogoče... mogoče je pa tam doli taprava dolina, a ne, Marko?«

Marko ne odgovori. Samo trdneje objame malo Lotti okrog hli-pajočih ramen in jo povede navzdol, v samotno pokrajino mnogih dolin.

Rebert Bresson

Na smrt obsojeni je pobegnil

Filmska zgodba

To je film tišine in gibov v tišini. Zunanji svet in njegovi šumi le obdajajo to tišino, to skrivnost...

Roke obdrsnejo kljuko pri avtomobilskih vratih; negiben obraz nekega fanta; več obrazov. Gestapovski avtomobil vozi jetnike. Fant, ki smo ga najprej videli in ki edini ni vklenjen, skoči iz avta, ki se mimogrede ustavi. Njegov poskus je bil jalov: fanta spet ujamejo in posade nazaj v avto; nataknejo mu lišice in ga strahotno pretepejo...

Fant čaka v jetnišnici — trdnjavi — pred nekimi vrati; pljujejo mu v lice, vpijejo in ga potisnejo v neki prostor, kjer so spravljene lopate in kjer ga bodo spet topli...

Na nosilih ga prinesejo v ozko celico in ga odlože na tla. Spet mu nataknejo lisice; na okrvavljeni obraz mu vržejo njegov suknjič. Ključ, ki ga zaklene, glasno zarožlja. Fant, ki leži nepremično, počasi odpre oči. Zaslišimo njegov glas, ki govori o preteklosti, medtem ko ga gledamo v vsej sedanosti: »Vedel sem, čutil sem, da me gledajo. Niti zganiti si nisem upal.«

Vendar bomo odslej dalje mislili samo na gibe, ki jih bo tvegala.

Skozi lino v svoji celici si poišče stik z drugimi jetniki. Drugo jutro spleza na mizico, ki je pritrjena pred lino in naveže bežen pogovor z jetnikom, ki se sprehaja med dvema tovarišema po dvorišču: »Kako vam je ime? — Fontaine. — Jaz sem Terry. — Je mogoče pisati ven? — Zame je... Jutri ob isti uri vam pošljem svinčnik in papir. Ujemite tole.« Terry vrže Fontaineu vrvico. Fontaine spleza dol: »Ker mi je neki neznanec povedal, da lahko piše ven, se je zame že vse spremenilo.«

Z žepnim robcem in vrvico naredi culo, ki jo spušča ob zidu, da prejema v njej drobna Terryjeva darila in pošilja v njej pisma za svojo družino in svoje voditelje. Terryja zaprosi za iglo in jo dobi od njega; tovariš v sosednji celici, ki se z njim sporazumeva z rahlimi udarci po zidu, mu je razložil, kako naj z iglo odpre lisice.

Neki gestapovski šef je izsilil od njega obljubo, da ne bo več poskušal pobegniti. »Gotovo mi ni verjel. Vsekakor sem mu jo dal s trdnim namenom, da pobegnem ob prvi priložnosti.« Zatem ga premeste v drugo celico. »Dokončno sem zapustil pritličje in zdaj sem na št. 107 v najvišjem nadstropju.«

Odslej se bo pod navidezno enoličnostjo ob razdeljevanju juhe, praznjenju in čiščenju veder na dvorišču ter bežnem umivanju pri umivalnikih — edinih priložnostih za srečanja z obrazi in za kratke pogovore — počasi pripravljala Fontaineov pobeg. Potrpežljivost in vztrajnost ve, kaj hoče, čeprav so sredstva nezanesljiva.

Najprej se loti vrat celice. To se mu posreči z odpadno deščico in pločevinasto žlico, ki jo je izmaknil po večkratnem razdeljevanju juhe in jo z drgnjenjem ob cement izbrusil v nekakšne škarje. Terry dobi, ne da bi vedel odkod, dovoljenje, da se poslovi od Fontainea skozi vrata, ker ga peljejo drugam; pove mu, da so njegovega spodnjega tovariša ustrelili: »Terryjev odhod in smrt tovariša, ki ga nisem nikoli videl, sta me potrla.« Toda nič ga ne bo zlomilo: »Delal sem naprej. Ob tem delu nisem mogel razmišljati o ničemer drugem in tako sem se zagrizel vanj z nekakšnim obupom... Ta vrata sem moral odpreti... Kaj bom potem, nisem razmišljal.«

Na stranišču se poveže s pastorem Deleyrisom. Sosed iz sosednje celice, otožen starec, pa mu nikdar ne odgovori, kadar ga kliče skozi okno. Ko starec nekoč na dvorišču omedli, mu Fontaine pobere klobuk; ta večer stari prvič odgovarja na njegova vprašanja ter mu razodene, da je obupan. Fontaine ga spodbuja: »Kaj lahko storim za vas?« — Nič. — Človek vedno lahko kaj stori za drugega. — »Torej nehai praskati, če že hočeš; vse nadstropje bodo kaznovali zaradi tebe.«

Po večtedenskih naporih sname Fontaine vrata. Odloči se, da bo vzel s sabo pri pobegu Orsinija, ki je njegov sosed iz nasprotne celice in straži, kadar obdeluje vrata. Pastor pove Fontaineu, da je Orsinija naznanila lastna žena in da je »poosebljen pogum.«

Po zmagi nad vrati je potrebno orodje za preplezanje zidov. Najprej potrebuje vrvi: prvo splete iz žice svoje posteljne mreže in platnene preobleke od odeje. Orsini, ki ne zdrži tolikega čakanja, poskusi pobegniti sam; ko ga ujamejo in pripeljejo nazaj v celico, sporoči Fontaineu, preden ga ustrele, da lahko preplezaš zid le, če se pritrdiš s kavlji; te si bo naredil iz ohišja laterne, ki razsvetljuje njegovo celico. Tako si izdelal Fontaine tri kavlje.

Jetnikom, ki jih zberejo na dvorišču, naznanijo, da morajo oddati vse svinčnike, ki jih imajo. Fontaine hoče najprej utajiti svoj svinčnik, a si premisli, ker se zбоji preiskave. Kmalu mu pride nova pomoč v obliki paketa. Iz vseh oblačil, ki so v njem, splete nove vrvi, posebno vrv pa še iz odeje, ki mu jo podari njegov stari sosed Blanchet, ki mu je polagoma postal zaupnik in svetovalec. Starec mu očita, da je preveč zavlačeval, premišljeval in kompliciral. »Najteže se je odločiti,« ugotovi Fontaine.

Dogodki ga kmalu prisilijo, da se odloči. Odpeljejo ga v hotel Terminus in mu sporoče, da je obsojen na smrt in da ga bodo ustrelili. Ko ga pripeljejo nazaj v njegovo celico, se mora torej brž osvoboditi z vsemi pripomočki, ki si jih je za to pripravil.

Nenadoma mu razberemo z obraza veliko presenečenje; hkrati zaslišimo, kako se odpro vrata... »Vendar sem malo zatem spet mislil, da se mi bodo izjalovili vsi napor. Oblečen je bil v napol francosko, napol nemško uniformo in bil je gnusno umazan.« Dali so mu torej tovariša, Françoisa Josta. Je špijon? Ali je bil res v nemški armadi, da bi »služil Franciji«, se opijanal z nekim tovaršem in pri tem ubil nemškega policista? Naj ga vzame Fontaine s sabo?... Ali naj ga ubije?

Fontaine okleva, zaslišuje fanta, ga preiskuje: ko mu hoče nekajkrat razkriti svojo skrivnost, se zadnji hip vedno ugrizne v jezik. Šele, ko je prepričan, da ga res obvlada, mu vse razodene: »Zanesem se v pripomočke, ki sem jih izdelal, verjamem vase, v svojo srečo, pa tudi v tvojo. Ne bo ti žal, če greš z mano. Ko bova zunaj, bom poskrbel zate. Obvezujem se, da ti bom obrnil tvojo svobodo v prid. — Posrečeno, kaj vse si naredil... To je skušnjava. — Skušnjava?... Ampak, Jost, saj sploh nimaš druge izbire.«

Skupaj povežeta odeje in slamarice, pospravita in pometeta celico, prekusita vrvi. Bežno se poslovita od Blancheta... In že sta zunaj, v temi. Fontaine prileze iz neke line, potegne iz nje še cule s suknjiči in čevlji, nato vrvi, ter pomaga Jostu, da si opomore. Pesek na ploščadi zaškriplje pod njunimi koraki. Naprej se premakneta šele, ko privozi po bližnji progi vlak in pregluši njune korake. Čez dvajset minut prideta na konec ploščadi.

Po malem dvorišču se sprehaja stražnik sem ter tja. Ura bije polnoč, nato eno. Nova straža zamenja prejšnjo. Ko spet privozi mimo vlak, se Fontaine odloči in se spusti za zidom po vrvi navzdol. Nekaj časa okleva in, ko privozi mimo nov vlak, skoči. Na njegov klic se spusti navzdol tudi Jost, zagleda stražarja, ki leži zadavljen na tleh in brez besede sledi Fontaineu.

Ob vznjoju novega zidu spleza Fontaine Jostu na rame, toda ta ga ne more vzdržati. Zato podrži sklenjene roke fantu, ki si hitro opomore in mu pomaga splezati navzgor. Ko preplezata zadnjo streho, prispeta nad krožno stezo, kjer vidita prazne stražarske ute. Med zidom, na katerem stojita, in zunanjim zidom je samo neki vojak, ki čudno kroži na kolesu. Fontaine vrže čez ta »prepad« svojo zadnjo vrv. Kavelj se zatakne v napušč zunanjega zidu. Fontaine napne vrv ter pritrdi zadnji kavelj na njuni strani. Vrvi, ki je napeta med zidovima, bi se morala zdaj oprijeti z rokami in nogami ter jo preplezati »po opičje«.

Dolgo oklevata. »Slišal sem uro, ki je bila štiri; čas je potekal. Vsak hip sva imela manj upanja.« Fontaine vstane, se zamaje, se oklene z nogama vrvi, ki jo drži z rokami in se jame tako oprijemajoč pomikati naprej. Ko pride do konca, steče po robu zunanjega zidu in skoči na cesto. Tu ujame tudi Josta, ki mu skoči v naročje. »Jost! — Če bi me videla mati!...« Oba se oddaljita, zavijeta čez most in neki vlak ju zavije v svoj dim...

Filmografija slovenskega filma

(Nadaljevanje)

D. Arko

84. OBZORNIK št. 40

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	15. dec. 1949
Točke:	
1. Železarna Štore	
Scenarij	Jamnik France
Režiser	Jamnik France
2. Živinoreja na Kočevskem	
Scenarij	Režek Boris
Režiser	Režek Boris
Snemalec	Marinček Ivan, Cerar France, Badjura Metod, Smeh Anton, Belec Ivan
Snemalec zvoka	Kokove Herman
Glasba	arhiv
Redakcija	Režek Boris
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	338,5 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

Leto 1950

85. PLANICA

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	febr. 1950
Snemalec	Smeh Anton, Badjura Metod, Vavpotič Rudi, Cerar France
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham Franc
Montaža	Badjura Milka
Glasba	arhiv
Napovedovalec	Lipar Marjan
Oprema filma	Petan Ciril, Gornik Mile
Dolžina filma	50 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

86. OBZORNIK št. 41

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	22. febr. 1950

Točke:	
1. Kongres KP STO	
Snemalec	Brkić Velibor
Montaža	Peršin Darinka
2. Lokalna proizvodnja	
Scenarij	Režek Boris
Snemalec	Marinček Ivan
Montaža	Peršin Darinka
3. Gradnja montažnih hiš	
Snemalec	Pogačar Milan
Montaža	Peršin Darinka
Snemalec zvoka	Hajnšek Stane
Glasba	arhiv
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	368 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

87. ZA NOVO ZEMLJO IN KRUH

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	6. mar. 1950
Scenarij	Šinkovec Ivan
Režiser	Adamič Ernest
Snemalec	Vavpotič Rudi
asistent	Klobučar Boško
Snemalec zvoka	Omota Rudi
asistent	Kham Franc
Montaža	Adamič Ernest
asistent	Peršin Darinka
Glasba:	
komponist	Adamič Bojan
dirigent	Cipci Jakov
izvajal	Orkester Slovenske filharmonije
Oprema filma	De Gleria Mile
Trik	Kastelec Albert
Org. vodstvo	Blaj Ante
Dolžina filma	449 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina, srbohrvaščina
Širina filma	35 mm

88. OBZORNIK št. 42

Proizvodnja	Triglav-film
Izdelan	24. mar. 1950
Točka:	
Prvi v tekmi za Plan 1949	
Scenarij	Režek Boris
Režiser	Režek Boris
Snemalec	Smeh Anton
Snemalec zvoka	Hajnšek Stane
Glasba	arhiv
Redaktor	Režek Boris
Oprema filma	Petan Ciril
Dolžina filma	287 m
Deponiran	Triglav-film
Izdelan v	slovenščina
Širina filma	35 mm

(Dalje)

NATEČAJ

za filmske sinopsise

Podjetje Viba-film razpisuje natečaj za filmske sinopsise (teme) pod naslednjimi

POGOJI:

1. Natečaj je stalen in praviloma neanonimen. Avtor pa lahko predloži svoj tekst nepodpisan in dokaže avtorstvo s svojim izvodom.

2. Avtor predloži sinopsis podjetju v odkup. Podjetje se najkasneje v dveh mesecih po predložitvi odloči, ali tekst odkupi. Svojo odločitev sporoči avtorju in sklene z njim odkupno pogodbo. Sporočilo anonimnemu avtorju objavi na razglasni deski v podjetju.

Ce do konca drugega meseca po izročitvi sinopsisa avtor ne dobi sporočila, pomeni to, da sinopsis ne bo odkupljen.

Rokopisi se ne vračajo.

3. Pod besedo »sinopsis« je razumeti celotno zgodbo za dolgotražni igrani film.

Dolžina sinopsisa naj ne presega pet tipkanih strani.

4. Tematika sinopsisa je poljubna. Zaželeno so komedije.

Sinopsisi morajo biti izvirni. Priredbe po literarnih delih ne pridejo v poštev.

5. Odkupni znesek za sinopsis znaša 1500 N. Din. S tem zneskom se odkupijo tudi avtorske pravice.

6. Ob koncu koledarskega leta nagradi podjetje najboljši v istem letu odkupljeni sinopsis z 2000 N. Din.

7. Najboljši sinopsis izbere Programski svet podjetja.

Ob podelitvi nagrade se objavijo imena članov takratnega Programskega sveta.

Opozorilo: V reviji EKRAN zaradi lažje orientacije avtorjev objavljamo nekaj sinopsisov po znanih filmih TATOVİ KOLEŠ, NA SMRT OBŠOJENI JE POBEGNIL, DOLINA MIRU.

